

١٤

المكان المسرحي

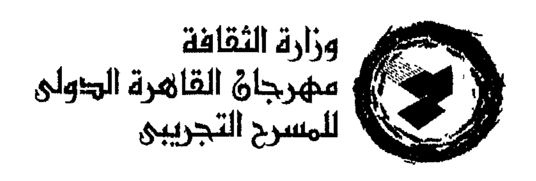
جغرافية الدراما الحديثة

تأليف : أونا شودهوري

ترجمة : د. أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. د. عبد الحميد الخريبي



المكان المسرحى

جغرافية الدراما الحديثة

تأليف : اونا شودهورى

ترجمة : د . امين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. عبد الحميد الخريبى

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى:

Staging Place

The Geography of Modern Drama

by

Una Chaudhuri

The University of Michigan Press

1997

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت المعلومات التى توفرت أمامى استعداداً لإقامة الدورة الثانية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أدهشنى الإقبال الذى لاحظته من الفرق الراغبة فى المشاركة، إذ بلغت فى أكثر من بلد واحد سبع فرق مسرحية، ولا شك أن هذا الإقبال يعكس مدى المصداقية التى ترسخت، ويتمتع بها هذا المهرجان المصرى دوليا، كما يعكس كذلك فعالية شبكة علاقاته بالمؤسسات والمهرجانات المسرحية الدولية، والشخصيات ذات الثقل العالمى من المبدعين والمنظرين والنقاد من مختلف قارات العالم، الذين يشاركون فى ندواته ومناقشاته ولجان تحكيمه.

والقضية عندى هى دلالة هذا المهرجان بالنسبة للحركة الثقافية المصرية، فنجاح هذا المهرجان يعنى أننا قبلنا التحدى بأن نتعرف على الثقافات الأخرى بقيمها وأدواتها وقدراتها، دون أن نعتبرها ثقافة غالبة فنصدها، ودون أن نذوب فيها فنخسر خصوصيتنا الثقافية وإرادتنا التى نصوغ بها حياتنا وفقا لرؤيتنا للعالم، إذ حالة الانتحار الثقافى لأى مجتمع يدفع إليها أمران، إما الانكفاء الثقافى على الذات، الذى يقود إلى الهروب بالحنين إلى المفقود، والانغلاق الذاتى تحقيقًا للاطمئنان، وإما الذوبان فى ثقافة أخرى، وهذا أيضًا يعد هروبًا من المواجهة وتحمل المسئولية، وتنكرا فاضحا للذات، والأمر فى كلتا الحالتين يعكس العجز الأساسى عما ينبغى القيام به

فى اتجاه إثراء الثقافة الوطنية انطلاقًا من الواقع الفعلى ذاته. ولا شك أن علامة العافية الثقافية تكمن فى القدرة على ضبط التفاعل مع الثقافات الأخرى، وفتح المجال أمام الممكن دون الانكفاء أو الذوبان، فهما يشكلان خطراً على تقدم المجتمعات، لذلك كان هذا المهرجان أحد جسور التفاعل مع ثقافات العالم؛ للتحريض على ممارسة الخيال الذى يوسع أفق التوقعات، ويتيح الوثبات التى تفك عن الفكر إلزام الواقع؛ ليفتش عن صيغ تطوير وتحسين الحياة، باعتبار الخيال بوتقة الإبداع، وهو اتجاه تحرص وزارة الثقافة عليه لأنه يستهدف شحذ الخيال، وإغناء أذهان الناس، ويعمق قيمة الاستيعاب، فالمجتمع الذى يبدع، ويستمر فى ممارسة الإبداع فى كل مجالات الحياة، هو المجتمع الذى يحقق الثقة بالذات.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

نحاول هذا العام من خلال الندوة الرئيسية للدورة الثانية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، استقصاء أبرز اتجاهات التجريب فى مسرح القرن العشرين، والكشف عن أسسها لنجلوا بعض منطلقاتها وخطواتها واتجاهاتها، سواء فى الأشكال المغايرة فى تركيبة النص، أو تيارات الإخراج المختلفة فى تشكيل صورة العرض المسرحى، أو دور المعامل والاستديوهات والورش المسرحية وأشكالها فى تطوير تقنيات الممثل، استهدافا للوقوف على نقاط ارتكازها الأساسية، وتعددها وتنوعها عبر صورها المختلفة فى المجتمعات والحضارات، بإبداعاتها المتراكمة التى حققتها استجابة لقضاياها، فى مواجهة السائد والمهيمن، فنتتبع كيف كانت رحلة الأفكار وسفر الأذواق وتفاعلاتها، لنتعرف هل كانت محض محاكاة واستنساخ، أم مسخًا، أم وعيًا بالراهن ومحاولة فك أسر الخيال من خلال فكر مُسائل غير مقلد أو مكابر، أم أنها مجرد **"عواطف مشبوبة"** تتنازع المبدعين، باعتبار أن العواطف المشبوبة تلعب دور المنشط والدافع لنمو القدرات والمشاعر البشرية، جملة تساؤلات تتراوح أجوبتها بين الشقين النظرى والتطبيقى، وقد حشدنا لهذه الغاية مجموعة منتقاة من شخصيات الأسرة المسرحية العالمية، ليس اكتفاء بالوقوف عند حدود الفهم، بل لنتجاوز ذلك إلى تحرير الواقع المسرحى من الجمود، وحثه على التجدد، وأيضًا محاولة تقييم تلك الاتجاهات

بروح نقدية، ليس بقصد الإقصاء كنوع من الحماية السلبية، لكن بقصد استحضار حيويتها وقدرتها على تجاوز التكرار، وأيضًا الكشف عن إمكانات تعميق الاتجاه المتحرك الحامل للتغير الذى يغذى قدرة التميز.

ولأن المعرفة تمكننا من التوقع، فقد طرحنا إلى جوار **"الندوة الرئيسية"** موضوعًا آخر للنقاش من خلال **"المائدة المستديرة"** كمحاولة لقراءة **"مسرح القرن الحادى والعشرين فى ضوء المتغيرات"**، وبالطبع نستهدف -قصداً- علاقة التجاور بينهما، إذ نسعى إلى التنبؤ بالمستقبل الذى نرى أنه يتمفصل على محاولات التقدم التى أنجزها الإبداع المسرحى، متمثلا فى مسارات اتجاهات التجريب فى القرن العشرين، وذلك لنحدد الأحكام التى تحاول أن تستمر بما تضخه فى وعى ولا وعى المبدعين كنماذج مطروحة للتقليد والاحتذاء، والتى تبدو أشد خطراً وأكثر استعصاء على المقاومة حين تدعمها سلطة ما، تسعى إلى القولبة، وتحرض على اتباع نماذج مقننة، وتغوى بالاستغناء عن متغيرات الزمن، وهو ما يؤسس لانهيار الإبداع، وضياع حق الحرية الذى لا يتأكد إلا بحماية حق الاختلاف، وهو مايعنى أن المبدع يسكن حسه ولا يسكن أى إطار يحده، بل يتصدى لكل صناعة صماء جاهزة تقيده، حيث المغامرة الإبداعية ترفض أية هيمنة تتلبسها، تحاول أن تمسخها لتخنق جوهرها، إنها تسعى دائمًا إلى التحرر من القواعد الخارجية وكسر طوق المألوف المتكرر، فالمغامرة الإبداعية إذا فقدت حريتها، فإنها تعدم وجودها، وتتقلص منها الدهشة. وقد دعونا نخبة من شخصيات عالمية متعددة فى مجالات المسرح والفكر قادرة على سبر أغوار المستقبل لنتحاور معها.

إن ما تطرحه هذه الدورة لا يدين للصدفة، بل هو نتاج انفتاحنا على العالم وعلى مدى اثنتى عشرة دورة لهذا المهرجان، الذى قذف به صاحب فكرته الفنان فاروق حسنى

وزير الثقافة، تصديًا لسكون مرعب، باعتبار أن الخيال لا يسكن بل يتخالف، وجوهره هو التنوع لا التكلس، وشرط الإبداع الحقيقى أن يبهر ويصدم ويحرك المشاعر، ويحلق ليستحوذ على العالم، وتلك هى قوته السحرية التى تجعل وعينا ذاته يتغير، بل تؤججه وتفجر طاقته حتى لا نمارس وظيفة تكرار الواقع، وأيضًا لنعزز لدينا الحلم بعالم مغاير ومتجدد يقاوم دائمًا جرثومة التجمد.

تحية لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، الذى أتاح هذا القدر من التفاعل مع العالم من حولنا، باستضافة عروض مسرحية، وإجراء مناقشات فكرية يشارك فيها كوكبة من الشخصيات العالمية، وترجمات لأهم الكتب فى مجالات وتيارات المسرح، فى العالم، بلغت حتى هذه الدورة **(مائة وأربعين)** كتابًا مترجمًا عن معظم لغات العالم.

أ.د. فوزى فهمى

مقدمة

سياسات الوطن وشاعرية المنفى

"أعتقد أنه من المثير للجدل على الأقل تجريبيًا أن حياتنا اليوميه وتجاربنا النفسية ولغتنا الثقافية تُحكم اليوم بمنطق المسافة فضلاً عن منطق الزمن كما حدث فى عصر النهضة"

"كتاب ما بعد النهضة لفردريك جيمسون أو منطق الثقافة للرأسمالية المتخلفة"

إن انتشار الدراسات المبنية على أساس المسافة فى علم الاجتماع، وفى الدراسات الثقافية ماهو إلا رد على التجربة الثقافية الأكثر تعقيداً للمكان والمسافة، والتى نبذت نهائيًا للأمثلة القديمه لحيز الوضوح ليس فقط فى دائرة الفن ولكن أيضًا فى دائرة الثقافة العامة ومن ثم فى الوعى المعاصر. ويرجع الفضل فى ذلك إلى وسائل الإعلام. لذلك فإن الأفق التصورى لاعتبار استخدام المسرح للتخاطب الدرامى والمسافى فى المكان هو عامل دائم التغير يعكس التغيرات فى المدى الثقافى والتكنولوجى وأيضًا فى مدى المعالجات النظرية.

على سبيل المثال أثناء كتابة هذا الكتاب كان هناك عنصر من عناصر الثقافة العامة الأمريكية وهو حملة إعلانية عن مشروب البيبسى كولا وقد صورت إعلانات التليفزيون راى تشالز ومعه ثلاث بنات حسناوات مغنيات مرتديات ملابس قصيرة لامعة وضيقة جداً. وكانت الأغنية تؤكد على أن بيبسى كولا "هو الأفضل ياحبيبى" وهنا يضيف رأى تشالز المحاط بالحسناوات بصوت سينمائى متحمس "آه من هن". وهذا الإعلان الذى صنع من خلال وكالة للإعلانات أصبح مشهوراً جداً لدرجة أن التيشرتات (القمصان) وبضائع أخرى ظهرت تحمل هذه الأسطورة "آه من هن" وقد أوضح تقرير لجريدة وول ستريت أن المسئولين التنفيذيين للشركة المنافسة كوكاكولا

يدورون حول أنفسهم فى محاولة لتجنب استخدام هذا التعبير "آه من هن" فى محادثاتهم. وبمرور الوقت انتشر هذا الإعلان وتوسع وتطور إلى عدد من الطرق الأقوى تأثيراً. وأظهر أحد هذه الإعلانات شخصيات أخرى مشهورة مثل چيرى لويس، تشارو، تينى تم على غرار تجربة راى تشالز مستخدمين نصوص غير جيدة بطريقة مرحة والتى أصبحت الآن أغانى مشهورة. واحداً من هذه الإعلانات المسلسلة كان فوق العادة وتوقعت له شركة الإعلانات الكثير من النجاح وتم بثه على الهواء مباشرة لأول مرة أثناء فتره الاستراحة بين شوطى بطولة السوبر بولينج. هذا الإعلان تخطى حدود شهرة المغنيين إلى أبعد من الفن الشعبى الأمريكى. وقد أظهر هذا الإعلان المطول جموع من الناس فى بلدان أجنبية مثل الصين - الهند - اليابان يغنون الأغنية بطرقهم المختلفة وبلهجات ولكنات مختلفة وموسيقى مختلفة. واحداً من هذه المشاهد أظهر مجموعة من الرهبان البوذيين جالسين على الأرض فى صفوف منتظمة داخل أحد الأديرة يرتلون "آه من هن..آه من هن" فى نبرة عميقة ومهيبة كأنهم فى صلاوات أو تسابيح.

وقد كان الذكاء الفنى لهذا الإعلان بالإضافة إلى تخصيصه للملامح والصور والأشكال الجذابة الشائعة والتى غالبًا ما تستخدم بواسطة خطوط الطيران أو صناعات السياحة فى العالم كان جزءاً مسئولاً فى المتعة التى أعطاها هذا الاعلان. ولكن كان هناك عنصر آخر أقل أسهم أيضًا فى نجاحه. فتحت روح الدعابة المرحة والمشاركة الواضحة للناس فى جميع أنحاء العالم بالاستمتاع ببيبسى كان هذا الإعلان إهداءً صارخًا للاستعمار الاقتصادى الأمريكى وكشف النقاب بدقة عن ماهى مصطلحات أشباه المنطق بمعنى المعتقدات والعامل النفسى لهذا الاستعمار. وفى هذه النظرية والتى هى أيضا نظرية عالم والت ديزنى هناك أجزاء من العالم يتم عزلها وتصنيفها مرتين كجزء مختلف ولكن أيضا متشابه. ويأتى اختلافهم لكونهم مسألة عرض بينما تشابههم هو مسألة طلب. وهذا الاختلاف العظيم الذى يتمثل فى نمط سطحى من

الملابس والموسيقى والفن المعمارى.. الخ هو الأساس الضرورى واللازم لتحديد اهتمامات ورغبات المستهلك العالمى. ومن المعروف جيداً كيف كان هذا التحديد ناجحًا فالانتصار الذى تحقق النظرية الاستهلاكية الأمريكية يفوق ما كان متوقعًا له مثل ماكدونالدز فى موسكو، ديزنى لاند بالقرب من باريس، بيتزاهت فى كالكتا وغيرها. ولم تصبح الدلالة الكاملة للإعلان التليفزيونى عن بيبسى كلغة تخاطب عالمية واضحة أمامى إلى أن رأيت هذا الإعلان بالنص الهندى فى رحلة لى إلى الهند. ويمضى رأى تشالز وفريقه من الحسناوات ويحل محلهم عدد من الممثلين الهنود فى مواقف مختلفة وهم يغنون نفس الأغنية چنيجل بينما الرهبان البوذيون سالفو الذكر فى النص الأمريكى للإعلان تم استعارتهم ليرتلوا فى صوت مهيب "أه..هه". ويأخذ البنيان الغربى للتميز دوراً محيراً حينما يفرض البنيان الذاتى للهوية الغير غربية بتدعيم من قوة رأس المال المتعدد الجنسيات. هذا التقلب بين التشويه والتشويه الذاتى والذى له جذوره فى الحديث عن الشرق منذ أقدم العصور للاستعمار هو الآن راسخ الأقدام ومتعارف عليه. والمنطق الذى يتبقى مشابهة للمنطق التقليدى لاختلاف الجنس والذى ينص على أن أفضل امرأه هى رجل لأنه كما تقول أغنية ليلينج "الرجل فقط يعرف كيف يجب أن تتصرف المرأة. وبالرغم من ذلك وعلى عكس النوع فإن الهوية القومية والعرقية غالبًا ماتنبع من أو توجه إلى الجغرافية فهناك مكان وموطن للهوية مبنى على السلالة والعرقية والوطنية واللغة وباختصار فكل العناصر والمقومات مجتمعة أو مجزأة تحدد مفهوم الحضارة والثقافة والتى غالبًا ما تغيب عن الحديث عن الجنس والنوع. وببساطة فإن بناء التميز الثقافى هو أيضًا رسم لخريطة العالم وحقيقة تسهم بقوه فى حرفية الاختلاف العرقى. ولا يستطيع كتاب عن تمثيل المكان أو كتاب ما مثل هذا الكتاب أن يتجنب الاعتراف بإعلان بيبسى كواحد من آفاقه. لا يستطيع أى استفسار معاصر لطبيعة المكان أن يتجاهل وضعًا أو إزاحةً مكللة بالنجاح بواسطة وسائل الإعلام العالمية والذى يعمل بتدعيم من اقتصاد استهلاكى عالمى، وأمثله

التميز الموجودة فى موسيقى راى تشالز هى ببساطة تلخيص أساسى للحالة الحالية من منطق المكان، المنطق الذى هو أفضل ما يشهده هذا القرن من تغيرات وتحديات نادرة. وكما يوضح عرض بريشت المثير لمسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" فإن معنى المكان وليس فقط ملكية المكان هو الذى أعطى هذا العصر سياساته. ولا يجب أن ندهش حينما نعلم أن هذا المعنى أعطى أيضًا لهذا العصر مسرحه كما يناقش هذا الكتاب وأن هناك ارتباط مركب بين أهمية وإمكانية وتحديد تخاطب المكان من خلال الهيكل الدرامى الحديث.

وبالإضافة إلى امتلاك وسائل الإعلام للتميز من خلال شبكة من التشابه المعروف ضمنًا والمستتر فإن ثانى مصدر رئيسى للتأكيد على المكان فى أواخر القرن العشرين هو ثورة الاتصالات الإليكترونية.

وفى العالم الحديث، عالم إدارة المعلومات والبيانات بالكمبيوتر والانتشار والانتقال السريع واللحظى للمعلومات تتغير وتتبدل الحالة الأساسية للإنسان للشعور بالمكان. وبدلاً من ممارسة الحياة من خلال نقطة معينة من الوقت والمكان، فإن موضوع المجتمع الإليكترونى كما كتب مارك بوستر ينمو بواسطة قاعدة بيانات تنتشر عبر رسائل ومؤتمرات الكمبيوتر ويعاد بلورتها من خلال إعلانات التليفزيون التى تذوب وتتخلل ثم تتجسد باستمرار من خلال البث الإليكترونى للرموز. إن الاكتشاف التام للتجربة الذاتية عبر قنوات إليكترونية متعددة يجعل من الممكن القول إن البشرية تتراجع إلى حياة الرحالة والبدو الذين ينتقلون عبر مسافات عالمية واسعة يوميًا عندما يغيرون القنوات ويتبادلون رسائل الفاكس ويتركون رسائل فى ماكينات الرد التليفونية ويعرفون الحقائق عن اقتصاديات مجتمعاتهم. هذه الحقائق تجمع وتحلل وتخزن باهتمام تسويقى لا حصر له.

وكما يقول مارك بوستر فإن الصيغة الجديدة لـ "من أنا" أصبحت وبشدة: "أين أنا":

"لو كنت أستطيع أن أتحدث مباشرة إلى صديق لى من باريس بينما أنا فى كاليفورنيا، لو كنت أستطيع أن أشاهد أحداثًا سياسية وثقافية تحدث فى الجانب الآخر من العالم بدون مغادرة منزلى، لو كانت هناك قاعدة بيانات فى مكان ناءٍ تحتوى على صورتى ومعلومات عنى تخبر المصالح الحكومية التى تصنع القرارات التى تؤثرعلى حياتى بدون أى معلومات من جانبى عن هذه الاحداث، لو كنت أستطيع التسوق من منزلى مستخدمًا التليفزيون أو الكمبيوتر، لو كنت أستطيع فعل كل ذلك إذاً من أنا وأين أنا. فى هذه الأحوال لا أستطيع أن أعتبر نفسى متمركزاً فى ذاتيتى المستقلة أو محاطًا بذات معينة ولكنى ممزق ومدمر ومشتت عبر المدى الاجتماعى".

إن محو الخصوصيات والتى تعتبر واحدة من العلاقات الدامغة للعصرية تُمثل فى الدراما وفى مكان آخر من خلال صورة أمريكا. وكما سنرى فى جزء لاحق من هذا الكتاب أن أمريكا فى التخيل المسرحى تقوم على مبدأ تشتيت التحليل. هذه الأمركيا التى سوف نقابلها فى مظاهر مختلفة خلال هذا الكتاب هى صورة مُركبة تعويضية حيث إنها المُفصلة والنقطة المحورية لأكثر من قرن من الزمان وهى تتجاهل نظرية أنها تزيل وتمحو المسافات. إن صحوة القرن التاسع عشر فيما يسميه إدوارد سوچا عدم استقرار التأريخ لم تأخذ حقها من البحث بحلول القرن العشرين إلى حد إنكار أن لها قوة نظرية أو توضيحية أيًا كانت.

وقد لخص ميشيل فوكولت الموقف بتساؤل "هل هذا بدأ مع برجيسون أو قبله: أن يُعامل المكان كشئ ميت ثابت غير قابل للجدل غير متحرك. وعلى العكس من ذلك

كان الوقت هو الخصوبة والحياة" "أسئلة فى الجغرافيا". ويدخل منطق المسافة مرة أخرى مجال النظرية الاجتماعية الحرجة كما ناقشه سوجا من خلال أعمال فوكولت ومن الناحية التركيبية خلال كتابات هنرى ليفيڤر.

إن تركيبة "الجغرافية المتأزمة بعد التحضر" لتكملة ومواجهة الفكرة المتصلبة والمتشددة لتأريخ القرن العشرين هى مشروع حيوى ومترامى الأطراف أحد أهدافه الحيوية هو استعادة وانتعاش المكان. ومن هذه المنطقة تتكون صورة الوظائف الأمريكية كمحور مهم حيث إنها تعين على نشر التحيز النظرى المتسلط ضد المكان. ومن خلال تحالفها مع مبادىء التقدم والتجانس فإن صورة أمريكا أشارت أولاً إلى نوع من هدم المكانية المطلقة كضمان لغياب المعنى الكامل للمكان كجزء من التجربة الإنسانية. ولكن النجاح الكامل لهذا التصور والذى يمكن أن يُسمى بالمثالية الأمريكية المبالغ فيها أثبت أنه تبديد لهذه الصورة. وفى أواخر القرن العشرين بدأت الصورة الأمريكية تفرض بشدة لتحسين ادعاءاتها المثالية ومبدأ عدم المكانية وقُوبلت بالاحتياجات المتعددة للأصوات لإيجاد أوضاع جديدة. والحركة المعروفة عمومًا بتعدد الثقافات هى فى الحقيقة دعوة لأمريكا لإعادة تخيلها كمثال ليس هذه المرة لكن كما يسميها فوكولت المكان المثالى القادر على احتواء العديد من مختلف الأماكن بداخله حتى مختلف المتناقضات. وكما يوضح سوچا فإن حركة فوكولت كانت تدعو إلى الإبحار إلى أبعد من المجهودات المبذولة حاليا لإعادة إيجاد حيز لنظرية اجتماعية:

"وقد حدد فوكولت مفهومه عن المثاليات بأنها أماكن ذات خاصية متميزة من العالم الحديث تحل محل مجموعة الأماكن المتسلطة من العصور الوسطى والمسافات المنغلقة والتى فُتحت بواسطة جاليليو على العالم الحديث الممتد إلى المسافات اللانهائية، بالابتعاد عن كل من المكان الداخلى للشاعرية المتألقة لبتشيلارد والأوصاف الإقليمية المتعمدة من علماء الظواهر، يوجه فوكولت اهتمامنا إلى مساحة أخرى من

الحياة الاجتماعية "مساحة خارجية" وهى التى عشناها بالفعل وأنشأنا من خلالها علاقات بالأماكن تربطنا بها."

وفى الواقع فإن المكانية الأخرى (وباستعمال لفظ جديد هو "الرفاهية" الجديدة هى التعرف على القوة الهائلة والسياسات المحتملة والمتوقعة لأماكن جديدة معينة. وفى المسرح (لكى نعود إلى المكان الذى يثير اهتمامى هنا) تحدث المواجهة بين هذه الرفاهية الجديدة والصورة الأمريكية بصورة لا تنسى فى دراما الهجرة وتعدد الثقافات والتى هى موضوع الجزء اللاحق من هذا الكتاب. ولكن قبل أن تحل هذه الدراما محل الروايات القديمة للمسافة والمكان والهوية فإن الدراما التى تساند هذه الروايات يجب أن تُفهم تمامًا والتى يمكن القول من منظور الممارسة المسرحية بأنها بناء متهالك. ولهذا فإن الصورة أو الفكرة أو الأسطورة الأمريكية غالبًا ماتكون فى الدراما المعاصرة كأداة للنقد وكارتباط بالمكان وأخيراً كمراجعة للمكان.

والصورة الأمريكية بهذه الطريقة قادرة على أن تقوم بتفكيك المكان كما كان متعارفًا عليه بسبب تشويه صورة التخاطب وأعمدة البناء الذى استمر للدراما المكانية والهوية وهو تخاطب الوطن. والوضع المميز للدراما الحديثة هو وطن العائلة، الواقع الوطنى الذى يحتوى على تاريخ مسرح البيئة الذى بدأ فى القرن التاسع عشر. هذا النوع من البيئة والذى يدخل الدراما من خلال الواقعية والطبيعية والذى يرتبط بشدة بصورة الوطن يكمن فى ويدعو إلى قيم خاصة جداً للمكان والمسرح. وطبقا لهذه البيئية وأيضا بفضلها يصبح الوضع متاحًا لفهم وشرح منطقى. ويمكن القول إن المكان يدخل المشروع كعامل من عوامل المعرفه وكرمز للتمثيل. وأول علامة لهذا الوصف الجديد للمكان، هو استعداد العالم للتجزئة إلى ما يسميه فيليب فيشر "طيف من البيئة" وهو مجموعة من مناطق الاقتصاد المتميز. كل من هذه المناطق له ملامحه المحلية وأنماطه ولغاته السائدة وأبطاله وكوارثه. ويتجاوب المسرح مع هذه النظرة الجديدة للمسافة

بتطوير ممارسة مسرحية على أساس مبدأ حيز الوضوح" القائم على فكرة أن الحدث يشرح نفسه أثناء العرض. وبالطبع فإن اسم هذا المسرح هو الواقعية، ولكن كما ناقش ريموند ويليامز فيما يتبقى من المناقشة العميقة للطبيعية المسرحية فإنه ليس فقط كممارسة مسرح ولكنها أيضًا تخاطب دراما ترتبط بها الواقعية وتعيد منطق المسافة "في واقعية راقية". وكتب وليامز "إن حياة الشخصيات انخرطت فى البيئة وأكثر من ذلك فقد انخرطت البيئة فى حياتهم".

وبإدراك أن هذه البيئية تحدد التخاطب الدرامى فى مستوى تركيبى عميق فإن وليامز يختار أداة للحبكة المسرحية التى سوف تصبح المحور الأساسى للتخاطب المتطور للدراما الحديثة: الهروب أو الإبداع فى المنفى. وبالنسبة لوليامز فإن الواقعية تميز فقط الاستنزاف والتناقض لهذه الأداة. ويكتب أن النهاية السعيدة التقليدية لأصحاب المذهب الواقعى أو الحلول من خلال التعرف ترتد إلى وجه هذا التقدير الكئيب لأهمية العالم. ليس العالم كخلفية ولا كنظام دال ولكن كعالم يعبر عن نفسه فى أعمق طبقات الشخصية. ولكن صورة النهاية لا تستنزف بهذه السرعة. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر تطورت صورة أو فكرة النهاية من المنفى الإبداعى إلى انفجار شاعرية المنفى والذى مازالت دراما أواخر القرن التاسع عشر تسعى إلى تخليص نفسها منه.

سياسات الوطن

لم تعد فكرة أن هناك سياسات للوجود فى الوطن غير مألوفة. فمن منطلق ممارسة الثقافة الحديثة رأينا مظهراً من مظاهر هذه السياسات فى إعادة تشكيل كلمة ربة منزل لتكون صانعة المنزل. هذا الإحلال لعب دوراً مهمًا فى العلاقة القوية بين النساء والوطن. والخلفية التاريخية لهذا التحول ووصوله إلى حد بعيد للتضمينات النظرية أصبحت ترسم وتخطط بواسطة المتعلمات اليوم. وفى المنطقة التى تثير اهتمامى مباشرة هنا والتى لها طابع التمثيل المسرحى انتشر وتفشى موضوع سياسى متشابه عن الوطن.

فى الحقيقة طالما المسرح يهتم فإن المعتقدات التى نتعرف عليها كتحضر إنسانى بدأت بقرار عدم البقاء فى الوطن كشئ صناعى خامد مثل بيت الدمية. وكما يوضح هذان المثالان كان هناك دوما اختصار حرفى معين فى مفهوم الوطن أحدهما يأمل فى التحرير أو التحرر وينتج عنه حتما فقط قيم محدودة ولا نهائية من الهوية الرجعية. واحد من أذكى وأقدم المخططات لهذه الحالة من الإنتاج الذاتى بالإضافة إلى نتائجه المأساوية يوجد فى قصد بو "سقوط منزل الواعظ" والتى تقترح أن صورة الوطن طالما تضمنت إنكار الاختلاف. وتوضح القصة الإساءة والأضرار التى يمكن أن تفعلها الحرفية الغير مختبرة كما أنها تدفع التوازى غير المرغوب فيه فى عدة شخصيات بارزة، مثل: شخصان، عائلة، تاريخ العائلة والمنزل. ورواية بو تفكك الهوية الرومانسية فى كل الوعاظ ينهارون معًا فى كومة واحدة بدون تفريق: هى أيضًا تحطيم شاذ وغريب لأواخر السياسات الرومانسية للذاتية المفردة، الذاتية التى تشعر بالسكن بأمان فى مكان لم يعد وطنًا لها.

التصور المسرحى الدقيق للوطن يوجد فى المدرسة الواقعية التى قدمت للمسرح منذ بدايتها كلاً من القوة الجبرية وأزمات هذا المفهوم. وأحد علامات هذه الأزمات هى الغموض الصارخ فى واقعية العلامات المكانية. وتساعد الرموز المعمارية التفاعلية المشهورة لإبسن مثل أبراجه الممكن تسلقها وأبوابه التى تُصنع ومبانيه التى يمكن أن تحرق كل ذلك يساعد فى بناء مسافة وفراغ وطنى وإيجاد مشكلة تنبع من الظروف وعوائق الترابط النفسى، كرة بعد كرة فى كتاب إبسن تظهر أزمة مفهوم الوطن فى ذلك المكان من رغبتين غير متكافئتين. رغبة فى محتوى راسخ وثابت للهوية ورغبة فى إفساد النفس. وتعبِّر صورة الوطن نفسها عن واحد من الدوافع الأساسية للواقعية -محاولة إيجاد مسافة للتجريب الشخصى- تجريب مع تعريف الأشخاص ومع الفردية. هذا المشروع يتشابك بجمال مع الشعور لدينا منذ إنشاء العائلة النووية فى القرن التاسع

عشر بأن ذلك الوطن هو مكان لصناعة الذاتية الإجبارية. وقد عبر چيمس إلينوود عنه ذلك فى عام ١٩٣٩ عندما كان الحديث البرجوازى عن الوطن فى قمة تألقه وجدلياته:

"ولأننا نتعلم عمليًا وهذا شئ أساسى فإن الوطن هو المكان المثالى لإنجاز الأشياء واقعيًا. فهو المختبر الذى يتم فيه عمل التجارب. وتقوم بعض الوكالات الأخرى بإلقاء المحاضرات علينا وتعليمنا الحياة الكريمة ولكننا هنا فى مواجهة الحياة نفسها فى الوطن لا بد للفرد أن يحل مشاكل وعلاقات يمكن أن تكون نظرية فقط فى مكان آخر. هنا يجب أن تعمل الصالح". ولكن يقوم إلينوود أيضا بعزل بعض الشخصيات الأخرى من صورة الوطن والتى تلعب دوراً مهمًا فى المفارقات المتزايدة للتخاطب فى الواقعية. الوطن هو مكان وموقع للاختلاف "ليس أقل من عبقرى، هو من يقدر على ترغيب كل أعضاء عائلة فى برامج كثيره مشهورة" كما يقول إلينوود. وهو مكان وموقع للإكراه: "هو المكان حيث لا بد أن تذهب حينما لا يكون هناك مكان آخر تستطيع أو تريد أن تذهب إليه...ومن النادر أن يهرب أو يستسلم الفرد. الوطن الطبيعى هو حُكم مستديم".

وكما سنرى فى الفصل الثانى فإن هذه الاشتراطات والظروف المتناقضة من صورة الوطن -فهو يعتبر مأوى وسجنًا وأمانًا وفخًا- هى ضرورية للغاية لمعناه الدرامى. والتقاليد المسرحية للدراما الواقعية تصنع إسهاماتها من ممارسة استيحاء الهوية من البيئة. وتحت الثراء الإبداعى للواقعية البيئية الحقيقية تكمن المحاولات الختامية للرواية رغبه لسد الفراغ بين عالم المسرح وعالم المتفرجين (نفس الرغبة التى أدت فيما بعد إلى علم المسرح الشامل للمسرح البيئى. انظر الجزء الأول). وقد كانت هناك عدة

ممارسات لأصحاب المذهب الواقعى تسعى لإزالة الفارق بين الطبيعة الشعبية للمسرح والعالم الخاص للتجربة. وقد أعاد أندريه أنطونى مؤسس المسرح الحر تسمية ذلك "لقد قررنا فى إصدارنا الثانى أن نؤكد على أن هذا ليس مسرحًا شعبيًا ولكنه مجتمع خاص متميز عن طريق إرسال إعلانات فى شكل دعوات لحضور حفل زفاف" (اقتباس واكسمان). وقد قام أنطونى أيضًا بترجمة مقدمة سترندبرج لرواية "سى جولى" وتوزيعها على مستمعين. وكما يقول صموئيل واكسمان "لقد كانت خطوة تقدمية أخرى نحو المسرح الصغير للقرن العشرين والتى أصبحت الآن تقريبًا عالمية."

ولسنا فى حاجة أن نقول إن الجمهور لم يكن دائمًا على استعداد أن ينجذب إلى الانسجام التخيلى الذى يحلم به الممارسون للمسرح. وعندما كتب نميروفيتش دانتشينكو عن الحاجة إلى تنظيم الوافدين الجدد استعرض هذا التعارض مع الجمهور قارئًا حقيقة واهية، إنها محاولة مدبرة من جانب الجمهور للاعتداء على إرادتى. وهو يؤكد أنه لا يستطيع أن يسمح بذلك مسميًا مثل هذا المشاهد "برجوازى". وعندما استمرت المشكلة بعد الثورة الروسية أصبح هذا النوع من المشاهد أحمقًا وغبيًا لأنه يعتقد أن الثورة أعطته الحق أن يفعل مايشاء. وينهى دانتشينكو كتابه بالإصرار على أن سلوكنا تجاه الجمهور ليس هو سلوك السيد ولكن من المفترض أن يكون المشاهد سعيداً وشاكراً لميزة الاشتراك والمشاركة. يجب أن يتعرف المشاهدون كضيوف ظرفاء وإلا سوف نضطر إلى أن نذعن إلى قوانين ضرورية للوحدة الفنية للمشهد. وقد أسس المسرح الواقعى منطقًا من التمثيل كان المشاهد أساسًا معطلاً وعائقًا له وغير مقتنع. وكما سأوضح فى مناقشتى لرواية "مس جولى" الفصل الأول فإن المفارقات الدرامية مثل التجربة العامة والخاصة أقحمت المشاهد فى غربة مستحيلة حيث طلب من المشاهد أن يلعب دور السلطة المطلقة مع تذكيره فى نفس الوقت بوجود السلطة غير المرئية للآمر الجبار الخالق لكل المعانى. وبالتأكيد فإن أروع تداخل صنعته الواقعية لتطوير

التخاطب عن المكان، كان من خلال ارتكابها ما يمكن أن نسميه الآن رفاهية المسرح وهو تأكيد على الخصوصية المادية لكل بيئة درامية. ويعبر نميروفتش دانتشينكو عن عظمة الثورة فى النص التالى المفصل مما أصبح المعيار المسرحى قبل الواقعية:

"كل مسرحية لا بد أن يكون لها وضعها وتركيبها الخاص. فى الوقت الحالى كل مسرح فى الاتحاد السوفيتى يقبل ذلك كألف باء العمل. ولكن هذا بدا كأنه ثورة فى ذلك الوقت. وقد كان للمسرح القديم حديقته الخاصه به وخشبه الخاص به كما يزعم المسئولون أنفسهم. كان له غرفة استقبال بها كراسٍ مبطنة بطانة ناعمة ولمبة طويلة فى الركن بظلال صفراء ملائمة تمامًا لمر. حجرة استقبال كبيرة بأعمدة مدهونة بالطبع، حجرة متوسطة بأثاث من الخشب الماهوجنى الأحمر. وفى مخزن الديكور توجد أشياء وممتلكات من عصر النهضة للمسرحيات الكلاسيكية عندما يطلب المخرج المسرحى، ذلك على الرغم من أن هذه المسرحيات كتبت بواسطة مؤلفين معاصرين. كان لديهم بالتالى كراسٍ بظهور مرتفعة، مائدة سوداء منقوشة، وكرسى الثقافة الذى يصر المخرج بعناد على النداء "كرسى الثقافة". كل هذه الأشياء كانت تستخدم فى مسرحية واحدة والآن تستخدم فى خلفائها".

المجموعة الواحدة المليئة بأيقونات غرفة المعيشة المتوسطة للواقعية أخرجت عالمًا مسرحيًا متكاملاً حيث إنها دعمت الفانتازيا (الخيال) القوى للمسرح ليس كمكان نتظاهر فيه أو نؤدى عليه ولكن كمكان مسرح وجودى. ونحن نميل إلى ربط هذا الخيال أساسًا بنظرية التمثيل وعلى الأخص بستانسلافسكى. ولكن يمكن أيضا أن يظهر

تأثيرها فى تأكيدات البناء الحديث فى الدراما الواقعية فى الوصول والمغادرة. إن دلالة الواقعية فى مسرح الوطن كانت حرفيًا عالمية لدرجة أن الدخول فيها أو الخروج منها أصبح ببساطة هو العمل الدرامى الحاسم.

هذا بدقة مادلل عليه تشيكوف فى الدراما الخاصة به. وفى مسرحيات تشيكوف كما فى مسرحيات إبسن، فإن الوصول والمضى يستخدمان كأدوات تركيب كُلى ولكن على عكس وصول ومُضى إبسن كان وصول ومضى تشيكوف يتميز بتحكم كوميدى مؤثر معين. وبعبارة تاريخية فإنهم يتطلعون إلى التجوال العشوائى للشخصيات الهزلية والتى عاشتها الشخصيات المتشردة "ديدى" و"جوجو" لبيكيت. فهم يبدءون صورة لمتسكعين ليس لديهم حافز أو دافع يكتسب فيما بعد معنى سياسيًا عندما يرتبط بمثل هذه المحددات الخارجيه القوية للحركة كحكومات وتكنولوچيا. ولهذا ففى رواية ديفيد رابا "الرايات" نرى الجنود منتظرين فى معسكر انتظار ليتم ترحيلهم إلى فيتنام يعبرون عن اللامعنى للرحيل والوصول ونرى هذا الحوار بين بيللى وروچر:

بيللى: ماذا تعتقد سوف تكون المدة التى سوف نأخذها؟

روچر: ماذا تعنى؟

بيللى: إلى أن يتم دفعنا للخارج يارجل.

روچر: إلى الحـــــرب، أتعنى ذلك؟ إلى ديزنى لاند؟ لست أدرى. هذا يرجع إلى الكمبيوترات. سوف تحدد ماكيناتهم هذا. ربما غداً، الأسبوع القادم أو لا يكون على الإطلاق.

وهذا التركيب المفاجئ لكلمة ديزنى لاند فى هذا النص فى ظروف خبيثة وغير طبيعية ليس إلا ازدهار زخرفى ربما يظهر كما سوف نرى لاحقا الصورة الصناعية

للبيئة، والتى يبرز فيها ديزنى لاند كنموذج قوى ومركب يحتذى به يلازم الدراما الحديثة منذ "البطة البرية" تصاعداً موضحًا الشعور بالتجربة المأساوية المتزايد والذى هو نقطة النهاية الحتمية لأزمة المكان. وسوف نتتبعها من خلال التخاطب عن الوطن. ولكن فى مسرحية تشيكوف فصل المنفى أو النفى يصبح النفى استراتيجية للمعادلة الصعبة للهوية المستقرة وتصبح الشخصية رمزاً للضياع. وفى الجدل الأسطورى بين تشيكوف وستانسيلافسكى كان الاختلاف يدور حول السياسات كلها لإيجاد هويات شخصية من البيئات، مستندة على الشخصيات فى مسرح الوطن والذين كانوا أساسًا بدون وطن. وبالتضاد فكلما زاد التطبيق بأسلوب معين كلما قل المسرح الواقعى لمسرحيات تشيكوف على يد مخرجين معاصرين أمثال أندريه سربان وبيتر بروك. هذه الواقعية تميل إلى الخروج من الحصار. ويكشف مسرح الوطن عن نفسه كفكرة موضوعية متناقضة ومركبة لدرجة البعد عن الواقع. وبالتحديد كفكرة للوطن ليس كمكان ولكن كمجال استطرادى نُظم بهذه الطريقة ليضمن لسكانه تشرداً نفسيًا معينًا!! وفى دراما تشيكوف فإن تخاطب الوطن يتهدم بناؤة ليخرج صورة الوعى الكامن فى المنفى ويمارس بواسطة الشخصيات كشعور وإحساس بالغربة بينما هم فى الوطن. وهنا فإن الصورة الوجدانية للوطن كمكان حقيقى ترتبط بتجربة عاطفية قوية (الإحساس بالانتماء) تنسل كرباط منطقى ينتمى إلى المنفى. هذه الصوره تنكشف لتكون ليست كمنطق للمعارضة ولكنه واحدة من الكماليات، التركيب الوجدانى المألوف لهذه الشخصيات هو الشعور بكونها معزولة عن مكان آخر. فهم لم يُعزلوا ويُنفوا من حيث ينتمون ولكنهم طردوا إلى حيث ينتمون.

وعلى الرغم من ذلك فإن مجال الواقعية الداخلى احتوى على هدف البناء الدرامى لتشيكوف وجعله قاصراً على إعادة صياغة سياسات الهوية. والوعى فى المنفى مقروء إما كعجز من الدرجة الأولى أو قطيعة مأساوية عالمية وكان فى النهاية شئ استطاع

المشاهد أن يعيش معه في الوطن. ومن السهل امتصاص التناقض المُجسم بهذه الشخصيات في روايات عن الترابط النفسي بمجرد أن تبنى على أساس البيئة واللحظة. نفس النص الذى بالفعل جعل المنفى نفسه صورة شاعرية مميزة. ويعتمد التخاطب الواقعي للوطن على تركيب تصوري بعيد المدى وفيه تتوازن صورتان وتبنى كمتضادات لصور الانتماء والمنفى: الوطن كمنزل ومن خلفه المنزل كوطن ومكان للادعاء بالاندماج بواسطة نسيج مكثف من التخاطب العلمي والقضائي والاقتصادى. وهو يطور معنى المنفى. إنه معنى جذاب ومفيد. فمن ناحيه نجد أن المنفى موصوم بسلبيات الضياع والتشرد. ومن ناحية أخرى نجده مميزاً بمنظور المسافة المتجردة. وبالنسبة للفرد (والمنفى هو بالقطع صورة فردية) فإن شعر المنفى يقدم تقنية كيفية أن المعاناة تحولت إلى سلطة أخلاقية معينة الى تمزق شخصي للجدل الجمالي كما جاء على سبيل المثال في أفكار نابوكوف: "تعطيني الذكرى الانكسار في قدر ركلة مفقدة للوعي تجعلني أضيع في العوالم". وتستحوذ الرابطة بين الواقعية والتشرد الجبري في المنفى على واحدة من اللحظات الأصلية من أسطورة الدراما الحديثة كما في قصة المسرح الحر أول إنتاج لاندريه أنطوني. وكما هو معروف كانت رواية "چاكوز دامور" واحدة من المسرحيات التي كانت ستقدم في أول أمسية في ٣٠ مارس ١٨٨٧ تم تنقيحها بواسطة ليون هينك من رواية لإميل زولا. من جانبه اهتم أنطوني بهذا الارتباط باسم أبو الواقعية ليس فقط كحجر الزاوية الجمالي والأيدولوجي لمسرحه ولكن أيضا كوسام وشارة للقرابة الفنية إن لم يكن ثورة للتصحيح: ويدعى أنطوني "لقد أدركت في اللحظة أن اسم زولا في برنامجنا سيضمن لنا انتباه الناقد المؤثر "سارسي" وعلى الرغم من ذلك فإن مجموعة الهواة الذين يؤدى معهم أنطوني كان لهم وجهه نظر أخرى فقالوا إن اسم زولا قد سبب بعض الشكوك والوساوس في مجتمعنا. وانزعج عدد معين من الأعضاء بسوء السمعة التي لحقت بي. وفي النهاية رفضتني كل من الجمعية ومكان الاجتماع بسبب هذا التقديم.

وهكذا وإلى حد ما فإن قصة المسرح الحر قد خُلقت من تجربة الضياع. وبالتأكيد فإن هذا مابدت عليه التجربة بالنسبة لأنطونى نفسه الذى يضع رواياته فى إطار واحد مع صورة التجريد. وتبدأ قصة المسرح الحر يقول مؤسسها بهذا المنفى الأول وتنتهى بمنفى آخر أكثر حرفية. "وهنا تنتهى ملحمة الأوديسا للمسرح الحر. وبعد أن خرجت من منزلى فى ريودى دنكريك منذ سبع سنوات وفى جيبى أربعون ساوس (عملة نقدية) لعمل بروفات على أول إنتاجنا المسرحى فى الحانة الصغيرة لبيع الخمور فى ريودى إيسبس، وجدت نفسى فى النهاية فى روما ومعى نفس المبلغ من النقود فى جيبى محاطًا بخمس عشرة من الرفاق مكتئبين مثلى وبديون قيمتها مائة ألف فرنك تنتظرنا فى باريس وليس لدينا أى فكرة عما سنفعله غداً" وتعيد ذكريات أنطونى إنتاج ترابط خاص عن فكرة الدراما الحديثة حيث يمتزج حيز النوعية بصور المنفى والتشرد وهى تميز وتحدد أسماء المدن والشوارع وضياع المكان. وبالطبع فإن حيز النوعية وهو بالفعل واقعى يعتبر واحداً من الأشياء التى يشتهر بها المسرح الحر واشتهر أنطونى فقط لميله إلى تفصيلات المسافات التى أعاد خلقها مسرحه. وإلى هذا الحد أيضا فإن لحظة أصلية من أسطورة المسرح الحر تربط المسرح بالتخاطب عن الوطن. وقبل افتتاح أول عرض بثلاثة أيام كان أنطونى قلقًا حين قال "لقد كان لدينا مشاكل عديدة ذلك الصباح مثل إيجاد الأثاث اللازم والأمتعة حيث أننا من النادر أن يكون لدينا طرق تأجيرها. وتحدثت مع أمى بخصوص ذلك وسمحت لى بأن آخذ أثاث حجرة الطعام: المائدة والكراسى وأنقلها إلى الحجرة التى تقع خلف المحل فى چاكوز دامور. وبهذا فإن أول إنتاج مسرحى لأنطونى ورطه فى إعادة خلق واقعى للمنزل. وفيما بعد عندما اختلف الموقف وأصبح المسرح مكانًا للتشرد الإبداعى لم يعد معى فى ذلك الوقت سنتًا واحداً أو منزلاً وسوف أنام على سرير صغير يطوى أثناء النهار.

التشرد هو فقط أكثر النصوص التصويرية للعديد من صور التغريب (الغُربة) التى تؤسس التحديات الملحة للوطن وتحول هذه الصورة البسيطة الواضحة الى صورة غير

واقعية، إلى مجرد شئ فى التسلسل الخيالى: الأساطير، الخزعبلات أو إلى حلم مستحيل. وهناك صور أخرى للغربة سوف تناقش جميعها فى الصفحات التالية وهى صور معقدة بل نماذج للحديث عن المنفى والهجرة واللجوء. من كل هذا كان المنفى هو بالتأكيد المفهوم الأكثر امتلاءً بالنظريات والشاعرية وقد أصبح لا شئ بعد رمز الثقافة الحديثة نفسها. وطبقًا لنظرية جورج ستينر فإن الأدب فى القرن العشرين يُفهم تمامًا كفن إقليمى بحث معبراً عن التجربة العالمية للمنفى واللجوء بقوله "يبدو من المناسب أن هؤلاء الذين يبتكرون الفن فى حضارة شبه بربرية والتى صنعت العديد من التشرد لابد وأن يكونوا هم أنفسهم شعراء بلا مأوى ورحالة عبر اللغات غرباء وحيدين. وتكفى أسماء كونراد، چويس، كافكا ونابوكوف لإثارة مبدأ الوعى القوى للمنفى كقوة مُشكلة للأدب الحديث. ويمدنا تاريخ الدراما بأسمائه اللامعة أمثال إيبسن وستريندبرج وتشيكوف وبيكيت وبريشت. كل هذه الأسماء لها تجربتها وتتميز بالمنقى أو أنواع أخرى من الغربة وكلهم جعلوا التغريب محوراً للبحث فى كتاباتهم الدرامية. ولكن كما يوضح "إدوارد سعيد" فى مقاله "انعكاسات المنفى" فإن التدرج غير المتوازى للتغريب المعاصر يمحو صورة المنفى من حالتها الأولى كعمل ثقافى وأدبى مشيراً إلى الوعى العالى ووجهة النظر المتميزة. ولكن الفرق بين المنفى سابقًا والمنفى فى أيامنا هو أنه يتحمل الضغوط فعصرنا بما فيه من حروب واستعمار وأطماع تكنولوجية من حكام مستبدين هو فى الواقع عصر الإنسان المشرد اللاجئ، عصر الهجرة على نطاق واسع وبمقياس القرن العشرين فإن المنفى ليس مفهوما من الناحية الإنسانية ولا من الناحية الجمالية. على الأكثر فإن أدب المنفى يُجرد المعاناة التى يلاقيها معظم الناس. ليس من الحقيقى أن وجهات نظر المنفى فى الأدب فضلا عن وجهات النظر فى الدين تخفى أشياء رهيبة. هذا المنفى علمانى وغير قابل للمعالجة ولا يطاق تاريخيًا ذلك أنه نتاج بشرى لأناس آخرين. وذلك يشبه الموت ولكن بدون رحمة. لقد مُزّق ملايين الناس من التجويع التراثى والعائلى والجغرافى. هذه الحقيقة المفزعة عن المنفى الحقيقى أخذت

طريقها الى الدراما الغربية مؤخراً ولكن حينما فعلت ذلك سلطت الأضواء على مفاهيم ومصطلحات كفاح القرن ضد مشكلة المكان. هذا الكفاح الذى أعطيته اسم علم أمراض الجغرافيا ينتشر كحوار غير منقطع بين الانتماء والنفى بين الوطن والتشريد. وفى منتصف القرن دخل هذا الحوار خطًا جديداً وغيَّر من المفاهيم المتبعة عن ارتباط الدراما بالمكان عازلاً التركيب الدرامى الذى كان يخدم النموذج.

وركز التخاطب الجديد على صورة أمريكا شارحًا لها أولاً كخيانة للمكان ثم موجداً فيها احتفالية خرساء بالتغريب. وبعيداً عن هذا الاحتفال يبرز أخيراً نوع من الحلول أو على الأقل البدائيات لمعادلة جديدة التى يمكن أن تعيدتوجيه، إن لم تتغلب تمامًا على، هذه السياسات المؤلمة للمكان الذى أسميه المرض الجغرافى. وفى الدراما المنبثقة عن تعدد الثقافات يبدو لى أن هناك تحديدات لموضوعات مختلفة لروايات توضح العلاقة بين الأشخاص والأماكن تبدأ هذه الرواية بمواجهة مبدعة لمشكلة المكان باعتباره كتحدٍ وكدعوة بدلا منه كطريق مأساوى مسدود. والعمل الذى يعطى مثالا على هذا السلوك الجديد المتطور هو ملحمة لورى أندرسون "الولايات المتحدة" وكما يوضح هنرى ساير، يستخدم أندرسون أداءً تمثيليًا ليحقق التجربة الأكثر تحضراً كما يصف نصوص نيتشة بأنه نوع من "الترحالية": "والمفتاح الوحيد الممكن لهذه النصوص ربما يكون فى مفهوم "الركوب" فنحن إذن نركب فى نوع من أنواع العوامات "الميدوسا" وتتساقط القنابل حول هذه العوامة التى تنحرف فى اتجاه نُهيرات جوفية متجمدة أوفى اتجاه أنهار مشتعلة مثل الأمازون أو أورينوكو. ويجدف الركاب معًا. ليس من المفترض أن يحب بعضهم الآخر فهم يقاتلون بعضهم بعضًا ويأكلون بعضهم بعضًا. لكى نجدف معًا معناه أن نشارك بعضنا فى شئ أبعد من القوانين والعقود والمهن. إنها فترة من الانجراف، فترة من عدم الإقليمية".

وطبقًا لما يقول ساير فإن أندرسون استطاع أن يمحو الإقليمية فى الولايات المتحدة ليعطى جمهورها الإحساس بأنهم إلى حد ما فى الخارج أو يتجولون فى المكان الذى

يعـيشون فيـه. وقـد أكمل أندرسـون مـا كـان متـوقـعًا ولكن مع ذلك كـان صورة منقوشة للوطن بـالإضـافـة إلـى منطق عـام للمكان بتـوظيف صـورتين مـجازيتـين تناولا تصـوير المكان من بداية الفترة الحديثة وهما: الصور المجازية للتشريد والصور المجازية للتمثيل التكنولوجى. وهذا الإجراء بدأ فى منتصف القرن حينمـا تم تصوره كفشل للعـودة إلى الوطن ملخصًا فى كلمات ساير:

"نحن ندرك ونحس أثنا ء التجوال فى منفانا"

وهنا يكون الاستـخدام المسرف للتكنولوجيا --تكنولوجيـة الصـوت والصور وأيضا النبرة- هو أقصى الإدراك لثورة قرن كامل من الزمن ضد حلم المسرح الواقعى للرؤية الكاملة (المنطق الداخلى لهـذا الحلم والأداء المسـرحى الذى يفـرضـه تم مناقـشـتـهم فى الفصل الأول.

وتلخص فـقرة هزليـة من مـسرحـيـة "الولايات المتـحدة" العـلاقـة المركبـة بين الرؤية والمكان كالآتى:

- فوق النهر

وخلال الغابة

لمن هذه الغابة

لم أرهم منذ زمن بعيد

لم أرهم منذ زمن بعيد

والتجارب المتعـددة للمكان المقتبسة هنا كأصل ومنزل (منزل جدتى)، وكملكيـة (لمن هذه الغابات)، وكترحال (أذهب أميالاً قبل أن أنام) -الحضور المشترك للثقافة الرفيعة والوضيعة (روبرت فروست وليتل رد ريدنج هود) وأخيراً بالإضافة إلى التلميح التافه

والملل لتشريد الطبيعة (بأنه لم يعد يرى النهر والغابة) كل ذلك يعتبر جزءاً من التطوير المتدرج للدراما خلال العشرين سنه الماضية. ومن بين المفاهيم العديدة للدراما التى تعدلت فى المسرح المعاصر هناك مفهوم واحد يوظفه أندرسون بعمق (مثل معظم الممارسين المجددين للمسرح) وهو الرؤية الجدلية. وكما يعبر عنه ساير: "هل نحن نقابل شخصًا ما لم نره منذ زمن بعيد أم أننا غير مبصرين لمدة طويلة؟". وتصف الفصول التالية التطوير وهو أيضا ذكرى ونبوءة فى كل مسرح. وتجعل الأعراف والتقاليد فى التخاطب الدرامى والتى تُفرض بواسطة طبيعة الجمهور والنص المادى فى المسرح الثقافى المنظور مرتبطة بقوة النصوص المتبادلة. ويتتبع هذا الكتاب أثر هذه التبادلية ليس فقط فى صور الوطن والمنفى والتشريد والهجرة ولكن أيضا فى مقتطفات غير مترابطة من صور متكررة تلازم وباستمرار التخاطب الدرامى للمكان وهى: الإدمان، التصوير، الأداء، والدفن.

ويقدم **الفصل الأول** من "مسرحيات ومكان" نموذجًا نظريًا للعلاقة بين المسافة المسرحية والمكان الدرامى باعتبار التعارض المعتاد -والذى أعتبره أنا خطأ- بين الواقعية وممارسة المسرح التجريبى المعروف بالمسرح البيئى. ويقود استطلاع النظريات الواقعية كما انعكست من خلال مسرحية "مس چولى" ومقدمة سترندبرج للمسرحية إلى الاعتراف بأن الواقعية ارتكزت على نظرة خيالية كاملة من الترجمة المستحيلة للتجربة الشخصية إلى التعبير العام.

هذا الجدل عن العامية والخصوصية عاش لمدة طويلة بعد الواقعية واستمر فى المسرح البيئى حيث تقيد وجوده بمجادلات جديدة صُممت لخلق "تجارب مشتركة" (مشتركة بين المتفرجين والممثلين، هذه المجادلات المجالية، وأنا أختلف معها، وهى مجادلات بين المتفرجين والممثلين، وهى مجادلات أيديولوجية خداعة هى موضوع مسرحية جيم كارترايت "الطريق" وحسب فهمى لها، فإن "الطريق" تقدم للمسرح سياسات المكان

التى تربط البيئية بالواقعية المفترض أنها تعارضها وهذه السياسات ارتبطت بشدة بالتخاطب الدرامى للوطن.

الفصل الثانى "الجغرافيا" يُنظم ويحدد المصطلحات لتأسيس علم الأماكن بناءً على فكرة الوضعية الرديئة. وبعض الموضوعات والأفكار الأساسية فى العمل الفنى التى تدخل الدراما من خلال هذا العلم تستمر طويلا فى المستقبل ومن بينها التصوير الفوتوغرافى وصور الأداء باختلاف شبق حتى بعد أن تم تعديل فكرة تخاطب الوطن تمامًا من خلال ما أسميته "التخيل المتعدد الثقافات"وهو موضوع الفصل الختامى. وفى المسرحية الأخيرة التى أناقشها فى هذا الفصل "نوى بلانش" لبنج تشونج نجد أن التصوير الفوتوغرافى والأداء انصهروا فى الاستراتيجية التعبيربة للمسرحية فى حركتها الحيوية والباهتة. وفى هذه المسرحبة أبعنا نجد أن واحداً من التيارات الجوفية المتأججة التى تجرى خلال تاريخ كامل من التيار الموضوعى المسمى بالبئيات يعود إلى السطح. والعلاقة بين البيئيات والمرض الجغرافى والتى اكتشفت مبكراً مع مسرحية "البطة البرية" تبرز الآن كعنصر جوهرى لعدم الإقليمية فى مسرح ما بعد الحداثة. وقبل أن تحدد دراما تعدد الثقافات المكان فإن مصطلحات علم أمراض الجغرافية يجب أن تواجهه.

الفصل الثالث "أمريكا وحدود العودة إلى الوطن" يتتبع تأثيرات صورة أمريكا فى التخاطب غير الواضح عن الوطن. وبالتركيز على اثنتين من المسرحيات عبر المحيط الأطلنطى أولها مسرحية "العودة الى الوطن" للمؤلف المسرحى بنتر والثانية "الطفل الموءود" لشيبرد ثم مسرحية "أيس كريم" لكاريل تشرشل ومسرحية "المتحف الملون" لچورج وولف يقدم هذا الفصل تاريخًا موجزاً عن التخاطب الدرامى للوطن حاضره وماضيه، مكثفًا فى صورة الفشل فى العودة للوطن والفن الدرامى "للسر المخفى" والذى لا قيمة له الآن.

ومن هذا التحليل تبرز صورة غير متوقعة، صورة الطفل الموءود كأداة مميزة استحواذية للخيال الدرامى الحديث. وظهرت صوره الطفل الموءود مرات أخرى فى الدراما الحديثة وهى تغوى الشخص بالذهاب إلى محلل نفسانى لإيجاد تفسير لها. وقد فضلت ببساطة أن أتتبع مصير هذه الصورة الغريبة من الرفاهية المتطورة للتخاطب فى الدراما الحديثة وربطها أخيراً بصورة معينة من التخاطب لما يسميه هارولد بلوم "الدين الأمريكى". وطبقًا لكلام بلوم فإن الاستحواذ الأمريكى للطفل غير المولود يسجل هذا التعهد بعدم الاعتراف بالثقافة فى نظام عقائدى مترفع ومميز ويصنع اهتمام چورچ بوش الواضح التباين بالإجهاض وعدم اهتمامه بطفل غير مرغوب فيه نوعًا من الشعور بالاغتراب حيث يفضل هذا الشئ الإلهى الغير مكتمل النمو أو فى مراحل نموه على الطفل الغير مرغوب فيه الذى "أسقط بحزن بعيد عن الحرية". ويرى الشخص لماذا يكون العلم والجنين وحدة واحدة فالطفل ليس وحيداً وسوف يمحو دافع الضريبة المتدين ولكن الجنين يستطيع أن يلوّح فوق أرض الحرية التى سوف تظل أساسياتها متفردة دائمًا سهلة أمام الإبداع والخلق. وقراءات بلوم عن الهوس الأمريكى بالطفل الذى لم يولد ساعدت فى توضيح التباين الأليم الذى تسجله هذه الصورة حينما نوضع فى خط واحد مع أسطورة أخرى أمريكية قوية، نظرة أمريكا لنفسها كمكان غنى بالإمكانيات، كأرض التقدم والازدهار الغير مُتخيل. وسوف تقترح قراءات بلوم أنه بالنسبة لچورچ بوش وحملته الانتخابية العقائدية الغير تطوعية فإن هذه الأرض مثل الرضيع الجائع غير المرغوب فيه والذى يفضل عليه الجنين البرئ ويأخذ أولوية عليه هى جزء من الكون المتساقط ومثل ذلك الاهتمام القليل لذوى القلوب والعقول التى تحولت إلى اليوم الآخر. بالنسبة لهم كما بالنسبة لجوزيف سميث الرسول القديس فإن أمريكا هى ببساطة أرض الوأد القديم للثورة الحقيقية المنتظرة. وقد قيل إن كتاب القديس قد ظل مدفونًا لعدة قرون فى شمال نيويورك إلى أن قاد ملاك مورونى چوزيف سميث إليه. ولكن هناك خيال أمريكى آخر يحيى ذكرى الأرض نفسها بطبيعة أرضها ومناظرها

الفخمة ومسافاتها الواسعة ويطعن فى صحة هذه الرؤية الدينية مستعيضًا عنها برؤية أخرى دنيويه علمانية تجلت أعظم صورها فى التفكير البيئى الأمريكى. وقد صور انتهاك أمريكا مرات ومرات من خلال التصوير المجازى للنقابات والقاذورات، كل الصور الأمريكية من الحثالة تثير الانتباه إلى صورة الطفل الموءود. وفى إعادة الصياغة المتطوره هذه فإن الطفل الموءود ذات قيم عالية ليس بسبب روابطه بالألوهية التى تسبق الخلق فى الوجود ولكن لتصويره للاسترجاع والانتعاش. ولكن يبدو أن لا أمل فى الأمل. الأمل المفقود أو المُدمر بالتكنولوجيا والتصنيع. يمكن استصلاح العصرية والحضارية والكشف عنها وإنعاشها وإقرارها فقط عندما تكون هدية ثمينة. مرة أخرى مسرحية "الولايات المتحدة" للورى أندرسون تبدو كأنها تلخص المنطق المضاد لصورة الطفل الموءود وعلاقته بأمريكا فى الحاضر وفى المستقبل. وفى جزء تحت عنوان "أغنية لاثنين چيم" يحكى أندرسون عن زيارة لعائلة فى ولاية كنتاكى تتكون من والدين وأربعة أطفال:

"فى يوم ما أخبرتنى مدام تايلور أنها اعتادت أن يكون لديها طفل آخر ولكنه سقط فى أحد الحُفر. كان وصفها موجزاً جداً. لم يحاول أحد أن ينقذه. فقط سقط فى الحفرة. وقالت "حسنًا لقد رأيته يومًا هناك وكنت أراقبه ثم بعد ذلك لم أره مرة أخرى." فالوصف الموجز لهذه الأم لهذا الحدث غير العادى هو المفتاح لمعناه. ليس فقط كما يقول ساير إن المعنى للرواية يكمن فى اللامعنى التام لحياة عائلة تايلور ولكن أيضًا لأنهم لا يفهمون المعنى، ومن هنا فإن التأثير على الشعور يأخذ شكل عدم الرؤية الفجائية. فالطفل الموءود فى الدراما الحديثة هو القوة غير المرئية للظروف. والظروف كما سنرى عُرفت ولمدة طويلة بأنها المكان أو بالأحرى الوضع السئ. وفى نص أندرسون أعطى تشخيص دقيق جداً للتخاطب التقليدى الموجز للمرض الجغرافى ولا يجب أن ندهش حينما نجد أن هذا التشخيص يتكون من اثنتين رئيسيتين من الدراما الجغرافية

المرضية غير المقبولة أو مُدركة وهما علم البيئة والتكنولوچيا. فالحفرة التى سقط فيها الطفل هى واحدة من الحفر العميقة التى حفرت حول منزل تايلور. والطفل المو ءود هو الضحية المشتركة مع الأرض مع الكرة الأرضية نفسها للتقدم التكنولوجى غير المفيد.

وتعتبر دراما منتصف القرن عن الفشل فى العودة إلى الوطن هى أيضا الدراما التى تبدأ فيها صورة الطفل المو ءود وفن الدراما للاستخلاص المصاحب له فى خيانة وظائفه غير المرئية حتى الآن. هذه العملية اكتملت فى قطعة لورى أندرسون حيث يتحدث الطفل المو ءود أخيراً مميطًا اللثام عن منطق عدم ظهوره مسميًا ذلك الذى يمحو ويدمر "دفن":

ضُمينى جداً بين ذراعيك ياأمى،

بين ذراعيك الأوتوماتيكية،

بين ذراعيك الإليكترونية...

بين ذراعيك البُتروكيمائية...

بين ذراعيك العسكرية،

بين ذراعيك الإليكترونية.

بعد فشل العودة إلى الوطن تتحرك الدراما فى البحث عن أماكن جديدة وتكون اللغة ضمن المواقع المميزة لهذا الاستكشاف.

الفصل الرابع "أماكن اللغة" ينظر إلى فكره اللغة كمكان فى ثلاث مسرحيات تساعد أيضا التخاطب الدرامى فى أمريكا. مسرحية إيريك أوفر ماير "على الحافة" تربط اللغة والمكان والمستقبل برباط انهمك فيه بعد ذلك فى مواد أخرى عديدة وصياغة تاريخية جديدة بواسطة كارل تشرشل فى مسرحية "الغابة المجنونة"، وفى

صياغة خيالية وبيئية بواسطة ماريا إيرن فى مسرحية "الدانوب". وتتحرك الرغبة الموقظة حديثًا لرفاهية جديدة لتحل محل مثالية المرض الجغرافى والوضع السئ. تتحرك لما بعد اللغة فى مسرحيات الهجرة والتعدد الثقافى التى هى موضوع الفصل الخامس والسادس على التوالى. فى المسرحيات التى نوقشت فى هذه الفصول يبدأ التخاطب للمكان بتغير أكثر أو أمل نحو تمييز القوة لأماكن معينة حقيقية على الرغم من التصوير القديم لأمريكا كمكان للتشريد ليس ببعيد ولا يهزم أبداً. وتطورت صورتا الوطن والمنفى على مدار هذا القرن بعيداً عن مجال التصور الأدبى الذى ارتبطنا به فى البداية. وقد ترك التشريد المؤلم الشامل فى العصر لحديث شاعرية المنفى بعيداً جداً. والسؤال الذى أسأله أخيراً فى خاتمة هذا الكتاب ولكن أيضا من البداية هو: كيف تجعل تجربة التشريد صوتها مسموعًا فى اللغة المسرحية للغرب؟ هناك مسرحيتان حديثتان تساعدان فى تحديد الإجابة: المسرحية التى حققت نجاحًا ساحقًا وهى من تأليف تونى كوشنر:"الملائكة فى أمريكا" ومسرحية سوزان لورى باركس، الضعيفة وغير المبشرة "المسرحية الأمريكية". والمسرحية الأخيرة تسمح بصياغة مبدئية للسؤال: إلى أين قادتنا الرحلة وراء المرض الجغرافى؟ وهاتان المسرحيتان تركزان انعكاساتهما على أن الدراما الأمريكية الحديثة التى كانت تتحدث عن المكان بصفة عامة أصبحت تركز الآن على مكان معين. وهما تتأملان الألفية الجديدة، وتشتركان فى السخرية من الانغلاق الثقافى المريض، وترفضان منطق الكلمات الأخيرة. ولذا فإنهما تعتبران الأداة المثلى للتعبير عما يسعى إليه هذا الكتاب:

"مكان آخر لا نهائى يستطيع فيه الإنسان أن يشعر بالآخر ويستمتع به ويفهمه"

الفصل الأول
المسرحيات والمكان

توجد علاقة وثيقة فى الهندسة المعمارية بين التصميمات التفصيلية والأداء المتميز فعلى سبيل المثال أن إحدى المستشفيات والتى صممت جيداً قد تكون أفضل فى الأداء من تلك المستشفى المصممة بطريقة غير متقنة. ولكن بالنسبة للمسرح فإن مشكلة التصميم لا تبدأ منطقيًا، فهى ليست مجرد تحليل للمتطلبات وكيفية تنظيمها فهذا يجعل ساحة المسرح مروضة، وتقليدية وحتى باردة التأثير على المشاهدين. إن علم بناء خشبة المسرح لا بد وأن يُستقى من دراسة ما يجعل العلاقة حيوية أكثر ما بين الأشخاص. وهذا يظهر فى أفضل صورة عن طريق التناسق حتى عن طريق الفوضى..؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هى قواعد هذه الفوضى"؟

بيتر بروك "المساحة الفارغة"

وهذه الصعوبة فى إمكانية فصل المسرحية عن الموقع الذى تشخص فيه تتضح فى الكلمات المتجانسة والتى تدل على ذلك بمحض الصدفة.

إن الحقيقة الواضحة وهى أن كل مسرحية تجرى أحداثها فى مكان ما ليست متفردة بل إن تنويعات التجربة المكانية متاحة لنا عن طريق خشبة المسرح ومسجلة فى النصوص الدرامية. وهى فى ذلك تتخطى أى شكل فنى آخر. وبالرغم من وضع أرسطو لعنصر العرض المسرحى فى المؤخرة فإن تاريخ المسرح محاط بإطار من التنويعات التى لا حد لها من حبث الحجم الواقعى، الشكل والعلاقة بين المساحات المميزة المتعددة لخشبة المسرح. فى التقاليد الغربية يبدأ هذا التاريخ من المسرح الخيالى المفتوح مسرح ديونيسوس ***Dionysus*** إلى الصناديق السوداء الخالية من الإمتاع فى الجانب الشرقى الأسفل من مسرح نيويورك. ومواقع التجربة المسرحية تغطى وجود المشاهدين والممثلين فى علاقة دائمة التغيير. وإن وجدت "قاعدة للفوضى" لتوضح الوظيفة الغامضة

للأدوات المسرحية فإنه من المؤكد أنه دور المكان أو بالأحرى سياسة ربط الأشخاص بالمكان.

وقام المسرح فى القرن العشرين -وبخاصه النصف الأخير من هذا القرن- بمحاولات فعالة للبحث عن "قاعدة الفوضى" هذه. وهذه التجريبية والتى بدأت من المسرح "الدادى" -هى حركة فنية انتشرت فى فرنسا وسويسرا حوالى ١٩١٦-١٩٢٠ وتؤكد على حرية الشكل بعيداً عن القيود التقليدية- وقد استمرت مع مسرح آرتاود ***Artoud*** المتسم بالقوة والمسرح الملحمى لبرشت. وقد فجرت فيما بعد عدداً لا يعد ولا يحصى من الأشكال التى تعرف بالأحداث، والمسرح البيئى، والفن الأدائى، وأخيراً المسرح ذى الموضع المحدَّد. وهذه التجريبية هى تاريخ للارتباطات العملية بإشكالية المسرحية والمكان. وقد أعاد هذا التاريخ تشكيل الأفكار التقليدية لمواقع الفضاء المسرحى بدقة شديدة حتى أن كتابًا عن العروض المسرحية يدعو الطلاب إلى أن: "يحاولوا استكشاف إمكانات العمل فى مواضع مختلفة، مواضع قد لا تفكر فيها أنت أو المشاهد فيما بعد كمواضع لأنواع محددة من العروض المسرحية.

ويمكن أن تعتمد على مكان عملك سواء أكان المعارض الفنية المقامة فى الحرم الجامعى أو قاعات الموسيقى. وستكون جميعها بدايات جيدة فكلما كان المشاهد تقليديًا أكثر كلما ظهرت له هذه الأماكن وكأنها غير معتادة. ويجب عليك بعد ذلك الانتقال إلى أماكن إما أكثر عمومًا أو خصوصية مثل الكافتيريات، والساحات الرياضية، والمراكز التجارية، والتمثيل فى هذه الأماكن يعتمد على المادة المسرحية. وقد يكون مشجعًا للمشاهدين على النظر بعين الاعتبار لطبيعة هذه العروض المسرحية ومضمونها بطرق جديدة. وبنفس الأسلوب فإن الانتقال إلى المنازل الخاصة، القاعات السكنية وكافة الأماكن عامة رغم كونها خصوصية (وعلى سبيل المثال فإن المرحاض يستخدم كبقعة شعورية متاحة للعامة بالرغم من أن التصرفات داخله تجرى وكأنها فى

خصوصية تامة) قد تجعل المتفرجين يفكرون فى مواقعهم هم المميزة كمشاهدين للفن. وبعض هذه العروض يأخذ شكل الممارسات الاجتماعية المتداخلة والمفرقة وتعرض نقداً لها". (سترن وهندرسون).

والجملتان الختاميتان لهذه الدعوة المميزة مثلها فى ذلك مثل بعض المفاهيم الضرورية والتى تظهر بوضوح مثل (عام وخاص، تقليدى ولا تقليدى) تكشف أن الطبيعية والتقليدية قد تغلغلتا إلى داخل ما يتم عرضه حتى الآن على أنه ممارسة أساسية. وفكرة تمييز المشاهدين وأيضًا هدم الممارسات الاجتماعية" هى جزء من مبدأ متأصل فى العمل المسرحى، فكل جزء فيه متماسك كمثيله القديم المشابه له (إن الفن يعكس الطبيعة كالمرآة) وهو يسعى للتعبير عنها بعيداً عن المكان.

وهذا المبدأ كما يظهر فى أعمال "تجريبية" لا حصر لها هو مبدأ متأصل فى علم ظواهر الفراغ بناءً على كيف يضيف ويصوغ وضع اتجاه الأجسام -فى بيئة محددة ومنشأة خصيصًا- ومعنى ما تقوله وتفعله هذه الأجسام. وقد تم الاعتراف بأهمية الترتيبات بالمكانية المرتبطة بأحداث المسرحية وكونها هادمة أو مكملة لتمييز المشاهدين والمعالجة الواعية المتضمنة بالمسرحية. أما الموضوع الذى قد يكون أقل فهمًا فهو سياسة هذه المعالجة والتشعب الفكرى لعلم الظواهر نفسه مع مساحة المسرح. وهناك حلم الهزيمة ما أسماه چاك دريدا "إغلاق العرض" وهى إمكانية أتاحها المسرح أكثر من أى نوع آخر من الفنون وذلك باستخدامه للواقع كوسيلة للوصول لذلك. وإذا كان التعبير عن الواقع عن طريق هذا الواقع ذاته فإن العرض لا يجب أن يُعد عن طريق هذه الإطارات التى تعوقه عن كل الطرق الأخرى.

ويستهدف تاريخ التجريبية البيئية توليد إشارات مسرحية بلا حدود، ومعانى لا متناهية ناتجه عن إمكانية إعادة تشكيل لا نهائية لمساحة المسرح. ويعطى ريتشارد شِشنر ***Schechner*** وهو أول من وضع نظريات المسرح البيئى. وصفًا بليغًا لعلم

"الامتلاء": "إن امتلاء المساحة، والطرق المتعددة التى تنتقل عن طريقها المساحة، وتنقل لفظيًا وتضج بالحياة، هى أساسًا تصميم المسرح البيئى. وهى أيضًا مصدر تدريب لمؤدى الأدوار المرتبطة بالبيئة. وإذا كان المشاهدون هم أحد العناصر التى يجرى عن طريقها العرض فإن المساحة المليئة بالحياة هى عنصر آخر. إن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة فى المسرح وليس ما ندعوه خشبة المسرح فقط. (المسرح البيئى).

إن قضية المسرح البيئى إذن هى هجوم على الانقسامات التقليدية وعلى تصنيفات وتنظيمات مساحة المسرح وهى إدانة لهيمنتهم ومحاولة لمحوهم أو حتى تدميرهم. وفى محاولة لششنر لتحدى ما اعتبره واحداً من أكثر الافتراضات الخاصة بالمسرح ثباتًا. ألا وهو أن العرض يجرى فى مكان محدد كما يحدث فى جميع أنواع المسارح. فقد تصور وجود تقليد مسرحى أطلق عليه "تقسيم الحيز المكانى" وهذا يعنى تقسيم المشاركين إلى مؤدين ومشاهدين. ويرفع المسرح البيئى شعار هزيمة روح الانقسامية وهذا الشعار هو "أن أول قاعدة تصويرية للمسرح البيئى هى خلق واستخدام مساحات متكاملة". والنتيجة المذهلة لهذا المشروع هى رؤية متكاملة لمقاييس فاوستس والتى تنص على أنه "لا توجد خشبة مسرح بلا حياة ولا توجد نهاية أو حدود لخشبة المسرح".

وفى محاولة منه لتغيير الشكل الصارم للمسرح اتجه ششنر إلى مجالات أخرى من الأنشطة البشرية -وبالأكثر الشعائرية- ليجد البديل. والشكل الذى توصل إليه هو شكل "تبادلى". وفى كتابه "البديهيات الست للمسرح البيئى" يعلن ششنر "إن مساحة المسرح كلها يجب أن تستخدم للأداء المسرحى، كما يجب أن يستخدم الجمهور المساحة كلها" ويربط المسرحى البيئى بين نوعين من التفاعل مع المكان: التفاعل المتواجد فى الطقوس اليومية وفى الطريق.

وفى تبادل الأدوار بين المشاهدين والممثلين يجد ششنر التأثير الحقيقى لهذا النوع من الأداء المسرحى: ويعبر ششنر عن ذلك قائلاً "من هنا يتولد الإحساس بالتجربة

المشتركة" وهذه التجربة المسرحية والتى تقاسمها كل من المشاهدين والممثلين تزيد من ثقل المسرحية والسبب هو (العودة مرة أخرى إلى النظريات المسرحية فى العصر الرومانسى) إذ أن أكثر المؤثرات قوة هى تلك التى تنبع من البناء الموحد والمقدس والعضوى للعمل المسرحى.

والنتيجة المستفادة من هذه التجربة القوية والعامة انعكست الأسماء التى أطلقتها جمعيات مسرحية مسرحيتين مثل "المسرح المفتوح"، "المسرح الحىّ" على نفسها وهى جميعها نابعة من رؤية انتونين أرتاود عن (مسرح القوة) والذى "يلغى دور خشبة المسرح وقاعته ويستبدلهما بموقع واحد فقط" وبذلك يصبح المشاهدون "فى وسط الأحداث...، ينغمسون فيها ويتأثرون بها" وكان هجوم أرتاود على الحواجز التى تفصل بين المشاهدين وخشبة المسرح سببًا فى ظهور جميع المسرحيات البيئية التالية، تلك المسرحيات التى هدمت أقدم الحواجز المسرحية ألا وهو: الفصل بين الجمهور والممثلين. ومن ثم أصبح الجمهور مشاركًا فى المسرحية وليس مجرد متفرجًا عليها.

على أيه حال فإن الوضع الجديد للمشاهدين من الناحية المكانية والتمثيلية أصبح له تأثيره على العلاقات المتناقضة التى كانت تقوم على مبدأ الخبرة المشتركة. ويشرح ششنر ذلك عندما يقول "إن المشاهدين أنفسهم يصبحون عاملاً تمثيليًا". والتناقض الغير ملاحظ -بين المشاهدين كمشاركين دائمين فى أحداث المسرحية والمشاهدين كعنصر عَرْض يجرى التلاعب به فى المسار التمثيلى للمسرحية -يؤكد كثيراً مما يثيره هذا النقاش المقلق عما أسماه "والتر كير" فى واحدة من أهم كتاباته عن القلق "المسرح المشترك". وفى إحدى مقالات "كير" والتى تحمل عنوانا ساخراًوهو "الارتباطية" يناقش مسرح ششنر البيئى بالمقارنة مع غيره من الأنواع ويكشف لنا (بدون تحديد الأسماء) أبعادها السياسية. ويقول "كير" إن محو المسرح البيئى للحدود التقليدية بين المشاهدين والممثلين يظهر تناقضه مع ماهو مرجو منه: "إن الجهود المبذولة لدمج

المشاهدين لا ينجم عنها غير تفريقهم ومحاولة جعل المشاهدين أكثر إيجابية لا ينتج عنها غير جعلهم أكثر سلبية" إن فهم مسرح البيئة للحيز المسرحى على أنه مكان ليس له حدود مميزة يعطيه أبعاداً سياسية مثيرة للقلق.

ويتضح هذا فى الملحوظات التالية لفردناند ليجر ***Leger*** التى يستخدم فيها مفردات الإكراه والإحباط والخلفية الأيديولوجية للممارسة المسرحية وهى تتضمن الحاجة لتبرير المسرح البيئى فى ظل الثقافة الحديثة والعروض الضخمة:

"بعد طغيان خشبة المسرح على الحياة الواقعية ماذا يستطيع أن يفعل الفنان الذى يحاول أن يغزو جمهوره؟ لم يتبق له غير فرصة واحدة أن يرفع مستوى الجمال حوله بأن يعتبر كل ما يحيط به مادة خامًا وأن يختار القيم الجمالية والقيم المسرحية التى يجعلها تدور مثل الدوامة أمام عينيه لكى يقوم بتفسيرها بلغة المسرح. كل هذا لكى يحقق الوحدة المسرحية ويسيطر عليها مهما كان الثمن" (أرونسون) ***Aronson***.

وتعبير "مواد خام" له أهمية خاصة هنا فهو يوضح العلاقة التى سوف أناقشها فى هذا الكتاب فيما بعد بين الممارسة المسرحية الحديثة وعلوم البيئة. إن الموقف من المسرح الذى يعتمده ليجير متماثل إلى حد كبير مع الوضع البيئى المعروف (والذى ينتقده علماء البيئة الأصوليين): وهو فكرة أن العالم ماهو إلا مصدر لا نهائى. للمواد الخام التى تنتجها الطبيعة وتستخدمها المصانع الأكثر تقدمًا فى العالم والدول الأكثر استهلاكًا اليوم. ويعتبر لذلك عالم الطبيعة (وبالنسبة لليجير وتابعيه هو العالم الثقافى أيضًا خاصة الثقافات الغريبة الأخرى) حلبة للصراع حيث يتصارع الكل من أجل الغزو والسيطرة الكاملة.

إن النجاح الذى حققه المسرح البيئى لا يمكن تجاهله ولكن ملحوظات كير توضح أن هذه الإيماءات السياسية تبقى غير مؤكدة. وأريد أن أقترح أن هذه السياسات يمكن

أن توضح من خلال التشابهات التى ذكرتها من قبل بين استغلال الموارد الطبيعية وبرنامج المسرح البيئى. بل وأكثر من ذلك أعتقد أن التشابه يساعدنا أن نحدد الإشكالية الثقافية -أو الأزمة- المعروفة بتداخل الثقافات. إن "سياسة الابتهاج" والتى أوحت بالكثير للمسرح البيئى أفسحت الطريق الآن لسياسة جديدة تمامًا للهوية تحمل معها نوعًا من الموضوعات الجديدة للمسرح.

وفى نهاية هذا الفصل سوف أقوم بتحليل مسرحية حديثة نسبيًا وهى مسرحية (الطريق) لچيم كارترايت ***Jim Cartwright***(١٩٨٦) والتى تقع تمامًا عند نقطة التقاطع بين هذه النوعية من السياسات المسرحية. إن مسرحية (الطريق) تسجل لحظة من الارتدادية الذاتية فى تاريخ التجريبية البيئية. والمسرحية كما قرأتها تظهر السياسات الإمبريالية حلم المسرح البيئى فى مساحة مليئة بالحياة وغير منتهية وتدفع للأمام التشعبات الأيديولوچية الخاصة بهذه النظرة للمسرح.

ولكن قبل هدم المسرح البيئى كما يظهر فى مسرحية (لطريق) وقبل الوعى التام بهذا الهدم، فإنه يجب مخاطبة تاريخ هذه المرحلة وملاحظة أيديولوچيته المكبلة للنفس. والمسرح البيئى مُحمل بأيديولوچية معينة. ومن أهم مميزاتها أنها تحيط نفسها بالغموض وتنكر وجودها. ونستطيع أن نفهم هذه الفكرة من ناحية واحدة وهى الوصف الذى يعطيه المسرح البيئى لنفسه كمسرح راديكالى وهى صفتها الذاتية فى المسرح البيئى كفكرة راديكالية وتحويلية وخاصة فى إصراره على التناقض مع الطبيعية. ويبدأ أرنولد أرونسون دراسة مضنية للأداء المسرحى الخاص بالمسرح البيئى مشيًا إلى وجود باعث مثير للدهشة وهو تشابه كل من المسرح البيئى وما يُعتبر مناقضًا له: الطبيعية.

قال ستانسلافسكى الذى يقدم مثالاً للحائط الرابع، كتمثيل خداعى على المسرح ذات مرة إنه أراد لمشاهدى مسرحية "الأخوات الثلاث" أن يشعروا بأنهم ضيوف على

أسره بروزوروف ***Prozorov***. وإذا كان منتظراً من مشاهدى مسرح الفن فى موسكو أن يشعروا بهذا الإحساس فكيف تختلف هذه التجربة عن تلك التى يعيشها مشاهدو مسرحية (دكتور فاوست) عند جروتوفسكى حيث يجلسون مع فاوست على مائدة كضيوف له. أو عن إنتاج فرقة "مجموعة الممثلين لمسرحية (سن الجريمة) والتى يتحرك فيها الجمهور مع بطل العرض "هوس" من المطبخ إلى غرفة النوم فى أجزاء مختلفة من المسرح؟ من الواضح أن هذه الأمثلة تقدم اتجاهات مختلفة من البيئة بلا إجابة واضحة.

ويمضى أرونسون فى عرضه لمعايير مختلفة لتمييز وتصنيف الأنواع المتعددة للبيئية ولكن الإيماء بأن الطبيعية قد تكون نقيضًا للبيئية لا تتضح فى هذا النص. والعلاقة بين الطبيعية والبيئية هى فى الواقع سلسلة متصلة ولكنها مختفيه تحت ستار الانفصال. ودوافع هذا التنكر -الدوافع الدفينة بالتأكيد- تنبع من الأفكار المتطابقة. والمبدأ الذى يربط هذين العنصرين اللذين من المفترض أنهما متناقضان هو ما أدعوه منطق الرؤية الشاملة والذى سوف أقوم بشرح تعبيراته فى مناقشتى لمسرحية (الآنسة جولى) فيما بعد. ومن المهم أيضًا أن نشر الى أنه فى الثلاثة أمثلة التى يفسر بها أرونسون هناك "دعوة إلى وطن". كما أن الاستمرارية مازالت متواجدة بين الطبيعية والبيئية -فى جزء منها- على مستوى الحديث المتخفى عن الوطن والانتماء والذى يسير محازيًا للدراما الحديثة منذ القرن التاسع عشر وما بعده. ويشغل الانتماء والمفاهيم المرتبطة به من الخصوصية إلى التضمين إلى المشاركة قلب الفكر فى الدراما الحديثة والتى هى قبل أى شئ دراما خاصة بالمكان وبعبارة أكثر دقة خاصة بالمكان المفهوم "عن طريق"، و"حول"، و"ما وراء" التصوير التشبيهى "للوطن". والمكانية فى الدراما الحديثة تتضمن تصويرات خيالية للمواقع المفضلة والمواقع الداخلية الحميمة. وفكرة الوطن والتى تنبع من هذا التصوير الخيالى تقوم على معالجة من الممكن تخيلها كنظرة دلالية يهتم قطباها بموضوعى الانتماء والنفى. وتساعد هذه الاكتشافات

الاجتماعية والنفسية والفلسفية التى شغلت الدراما الحديثة المبكرة على توضيح هذه النظرة. وهذه الاستكشافات مشار إليها فى عنوان الدراسة المتطورة لتوم دريفر"المبحث الرومانسى والمسألة المعاصرة" بنفس القدر ولكنها أقل وضوحًا من دراسة روبرت بروستين أيضًا المتطورة والتى تحمل عنوان "مسرح الثورة" ويدخل أبطال هذه الدراما فى جميع التساؤلات، والثورات، والصراعات والطموحات ويواجهون ويرتبطون بموضوع الوطن والانتماء له أو البعد عنه. وخشبة المسرح التى تظهر عليها هذه المواجهة هى بالتأكيد مستعدة لتقبل هذا الحوار فهى تعكسه بتناقضها بين المرئى واللامرئى.

مسرح المشاهدة الكاملة

إن حبكة مسرحية "الآنسة چولى" تحدث ترابطًا غير عادى بين الحتمية المكانية والجنسية، وهو ترابط ليس بعيداً عن موضوع الطبقية. فنرى چوليا المنتمية للطبقة الارستقراطية تتورط فى ممارسة جنسية مع خادمها چين وحتى تتحاشى أن يراهما أحد، اختبأت فى حجرته. وهذا التخفى الضرورى والذى يصفه ستريندبرج بأنه تطور حتمى يوضح الانفصال فى أدوار كل طبقة (الناحية الجنسية وكونها محرمة وآثمة ومهلكة). ويجعلها نتاجًا حتميًا للخصوصية اللحظية التى فرضت عليهما. وفى آدائهم طبقًا للخطوط المرسومة لهم للمحرمات الاجتماعية فى مجتمع طبقى صارم قُدّر للشخصيات أن ترتكب الآثام فى ناحيتين حددهما هذا المجتمع لنفسه: الناحية الجنسية والإقليمية.

كان الوضع الطبقى الحقيقى السائد فى السويد وقت كتابة المسرحية أكثر تعقيداً من الآن بحيث لا تستطيع ألفاظ عامة مثل "أرستقراطى" و"خادم" التعبير عنه. فعلى سبيل المثال تنتمى الآنسة چولى إلى طبقة النبلاء وبذلك من الطبيعى أن تحمل لقب "فروكن" ولكن من الواضح أن الوضع الاقتصادى والاجتماعى لعائلتها كان فى طريقه

إلى التدهور وأن مميزات الطبقات الراقية التى يتمتعون بها كانت فى طريقها إلى الزوال. وبتطور الأحداث والتى تضع چولى فى غرفة چين يمحو ستريندبرج التعديدات التاريخية التى كانت قد رسمت التضاد بين البطلين.

إن كل من چين وچولى يمران بمخاطرة نفسية فى محاولتهم القضاء على التطرف الشديد والاختلاف الطبقى. ولكن المسرحية ذاتها تمر بنفس هذه التجربة ولكن ليس من الناحية النفسية بل فكريًا ومسرحيًا.

توافق چولى أن تلجأ لغرفة چين عندما يفلح فى إقناعها أن الخادمين وعمال المزرعة المتجهين إلى المطبخ يسخرون منها فى أغانيهم. وتصرّ هى على أنهم لا يحبونها وتعتقد أن ثقتها -بسبب عاطفيتها- فيهم ليست فى محلها وفى رأيه أن هذه الثقة مستحيلة بسبب قوة الاختلاف الطبقى "إنهم يأخذون منك الطعام فإذا ما استدرتى بصقوا عليه" وبعد إبداء رأيه يبدأ چين التحكم فى الأحداث بالإشارة إلى هذا التقييم المتطرف للعلاقات الطبقية: "هكذا هم العامة، جبناء! لا يمكن محاربتهم لكن يمكن فقط الهروب منهم" وتحدد كلمات چولى التالية علاقة المسرحية بالاختلاف الطبقى والحتمية المكانية حيث تقول: "الهروب؟ الى أين؟ لا يوجد مهرب من هنا".

إن حبكة مسرحية (الآنسة چولى) لا تكمن فقط فى ربط أنظمة الجنس والطبقية والمساحة المكانية -المتفرقين- فى علاقة قوية من الحتمية بل إنها -كمشروع أيديولوچى- حبكة عن الطبيعية أيضًا. وكلاهما تحاول أن تعيد النقاش وأن تؤكد العلاقة بين التجربتين: الفردية والخاصة ومعناها العام. إن الأماكن المفترض لها أن تكون ذات خصوصية فى المنزل الذى تجرى فيه الأحداث التى تعد قدرية شخصية للآنسة چولى -كما تُعرف اجتماعيًا- تعتبر مثل الأماكن الخاصة أو الأدوار التى تلعبها الشخصيات فى هذه المسرحية أو يلعبها الممثلون فى المسرح الطبيعىّ.

إن فكرة النفس الخاصة والهوية الذاتية -التى يعتمد عليها المسرح الواقعى منذ عصر ستانسلافسكى- تقع فى أزمة فى مسرحية (الآنسة چولى) كما يقع المفهوم العام للخصوصية، ومفهوم المساحة والتجارب التى يدعى الشخص أنه قد اكتسبها. ويظهر تناقض فى مضمون المسرحية (وهونابع من سياقها التاريخى الاجتماعى) تناقض لا يمكن الوصول لحل له بين مثالية فكرة الخصوصية وخواصها المتزامنة فى نفس الوقت. وبالتحديد كان هذا التناقض هو مصدر نزاع فى نظريات الطبيعية ونستطيع أن نرى هذا أيضًا فى داخل بناء مساحة خشبة المسرح النموذجية.

والمسرح الطبيعى يشير إلى علاقة خاصة بين العرض المسرحى والمشاهدين عاقداً بينهما رابطة طموحة من نوع جديد فى إطار الرؤية الشاملة وأيضًا المعرفة الكاملة. إن حلم المسرح الطبيعى الجيد الإعداد هو حلم عن المعرفة الكاملة وهو فى الواقع حلم لنقل هذه المعرفة من الكاتب المسرحى إلى المشاهدين. وتبدو خشبة المسرح -بعد أن كانت متشربة "بالحقيقة" التى تظهر لنا فى صورة هذه اللمسات الدقيقة "البريئة التى تميل إلى الصدق" والتى يصفها برت ستاتس بأنها "العرضية متنكرة فى شكل عرضى" فى مسرحيته "يوم الحساب العظيم".

فى المسرح الطبيعى على أتم الاستعداد أن تقدم الحقيقة كاملة وأن تنحى جانبًا الماضى والمستقبل بغموضهما عن الحاضر الذى رُسم طريقه بوضوح تام. والمسرح حين يقحم الذات فى مشروعه فإنه بذلك "يضع الحدود" -كما يقول زولا- بين "المعروف والمجهول". والأحداث فى مسرحية (الآنسة چولى -خاصة الحدث الذى يجعلها موجوده فى حجرة چين- قد تم ترتيبه بطريقة تؤكد هذا الوصف الجرئ والحديث للمغزى المسرحى وللمشاهدة. وهذه النظرة أو القيمة بالرغم من أنها تركز الهجوم والأضواء على المجهول وتضعه فى قمة اهتماماتها -إلا أن المسرحية تشير إلى أن المجهول (هو مجهول نفسى للشخصيات والدوافع أو هو مجهول سياسى اجتماعى لتاريخ الطبقات

فى المجتمع) وهو يعود إلينا مكبوتًا ومختفيًا فى شكل التنكر. إن القناع الذى يرتديه من الصعب علينا رؤيته كقناع بسبب ماضيه المعروف لنا "كحقيقة". فهذا القناع ماهو إلا مأساة. ومع ذلك فإن الصفات التراجيدية التى نراها فى هذه المسرحية تجعل منها تراجيديا زائفة توفر إلى أزمة أيديولوجية (فكرية أو تصويرية) تظهر فى التناقض العميق بين ماتقدمه المأساة القديمة قدم الزمان وهو الحقيقة والمعرفة واليقين. وهذه الأزمة الفكرية التى نراها واضحة ومتمثلة فى مساحة خشبة المسرح فى هذه المسرحية وأيضًا فى لحظاتها الأخيرة هى التى تجعل مسرحية (الآنسة چولى) مثالاً واضحًا للطبيعية. ونحن نستطيع أن نرى الطبيعية كأزمة فكرية أكثر منها كفكرة جمالية متمثلة فى جميع مراحل مسرحية ستريندبرج بل وعلى مستوى مرحلة الوضع المسرحى الذى ينبع من علاقتها غير الطبيعية بمقدمتها الخالدة. إن محاولات ستريندبرج العنيدة لجعل تجاربه نظريات حقيقية أنتجت نوعًا من البناء الدائم المغاير للمسرحية، نوعًا من التخبط الداخلى والخارجى الذى يميز كل خصائص المسرحية بما فى ذلك مساحتها النفسية ونظرياتها. إن المقدمة تلتف حول المسرحية التى تقدم لها بدرجة غير عادية، كأنها وثيقة لا بد أن تكتب لها مقدمات طويلة، وهى تتحدث عن الحداثة فى الدراما. وقد كُتبت بعد عرض المسرحية ولكنها كانت مرفقة بالطبعة المنشورة منذ البداية وهى بذلك كانت تحدد النظرة المستقبلية والتفسير المطلوب للمسرحية. وهذه النظرة تنفصل تماما عن ماضى المسرحية وبنائها.

إن العلاقة التاريخية المستمرة بين المسرحية والمقدمة تمثل الإطار النظرى والفكرى لمسرحية (الآنسة چولى) وهى ذات وجهين أحدهما داخلى مادى والآخر خارجى يتمثل فى المساحة النفسية. وفى هذه المساحة ترتبط العناصر الواقعية -الداخلية والخارجية- وأيضًا المرئية وغير المرئية. برابطة منطقية غير ظاهرة وهى منطق الرؤية الجزئية وليس الرؤية الكاملة. واللغة البلاغية المتكلفة المستخدمة فى المسرحية (وفى المدرسة

الطبيعية ذاتها) تأخذ هذه المتناقضات اللفظية المجازية الخاصة بالمكان (سواءً بسواء مع المتناقضات التشبيهية الأخرى مثل العام والخاص والمعلوم والمجهول) وتعيد صياغتها بحيث لا تصبح شديدة التناقض ولكنها تصبح نسخًا معدلة من بعضها البعض. أما فى مرحلة عرض المسرحية وإظهار معناها -كما يحدث عادة فى منطق الطبيعية- فإن المضمون ليس منسجمًا ولا متواصلا مع الشكل الخارجى ولكنه يخترقه بدقة. وبالمثل فإن الخصوصية لا تتحقق بالانسحاب من العالم الخارجى العام لأنه هو الذى يحدد درجات هذه الخصوصية.

وتتجلى فى قصة المسرحية وطريقة عرضها الإشكالية التى يقع فيها مايسميه ستريندبرج "المسرح الحميم".

أما ما يوجد فى داخل بناء مسرحية (الآنسة چولى) فهو ما يسمى بمثاليات الطبيعية وهذه الطبيعية "تتمثل" فى هذا العمل (وهو المقدمة بالإضافة للمسرحية" كما تتمثل فى قليل من الأعمال الأخرى. ونحن نجد أن الجغرافيا التاريخية للدراما الحديثة تتوافق مع هذا العمل ومع برنامج المدرسة الطبيعية لدرجة أن العلاقة بينهما تأخذ شكل علاقة كاريكاتورية. ويعتبر صلب المقدمة موسوعة مختصرة للأساليب المسرحية والدرامية التى تعرفها مدرسة زولا بأنها "التعقيدات النفسية ومقابض الأبواب الحقيقية الموجودة على أبواب النفس البشرية".

ولكن اختيارات ستريندبرج البلاغية التى يسوقها فى المقدمة -ودمجه لادعاءات الإبداع الفكرى ومصطلحات الإذلال وحتى اليأس- تجعل المدرسة الطبيعية تبدو كموضوع متناقض مع ذاته بل وآثم ومخالف. وترفض مقدمة ستريندبرج تمامًا فكرة أن المقال الاستهلالى هو أحادى المعنى فى الأصل وأقل غموضًا من العمل الفنى ذاته. وفى هذا النص لا تظهر الطبيعية كنظام مترابط ومغلق ولكنها تظهر على أنها فجوة بين نظامين تاريخيين: أحدهما مستهلك ومنتهى والآخر مازال يخطو خطواته الأولى.

وفى عجالة تتمثل لنا مقدمة ستريندبرج نفسها كفتحة نلقى منها النظر على "مجموعة المسرحيات التى ستأتى يومًا ما". وتضع المدرسة الطبيعية نفسها سواء هنا أو فى أى مكان آخر، على الأفق الساطع لتاريخ المسرح منتظرة ما يقوله آنتونى "الجيل المنتظر من كتاب المسرحيات الجدد". وما يميز برامج الحداثة هذه وغيرها هو الإيمان بعلم المستقبليات بطريقة مكثفة مع وجود حركة إسقاط وتنحية مكانية ملزمة للجميع بالرجوع الى المجهول. وتمتلئ مقدمة ستريندبرج -وليس مسرحيته- بالحديث عن المستقبل حتى فى سطورها الأخيرة حيث يقول "هذه هى تجربتى! حتى لو فشلت فمازال هناك الوقت لكى أحاول مرة أخرى".

والمصطلحات التى استخدمتها لتوى لوصف المستقبل (إسقاط تنحية مكانية والتزام) توضح مدى سهولة هذا الدافع وموضوعيته ومشاركته فى خلق أكثر المجازات خصوبة فى الدراما الحديثة: مثل عدم كفاية الوطن، حياة العزلة فى المنفى، وضحايا المكان وأخيراً دور البطولة الجديد الذى يلعبه الرحيل فى المسرحيات الحديثة.

وكل هذه البواعث ترتبط بهذه المسرحية وتظهر بوضوح فى خيال چين المطول والذى تشاركه فيه چولى -مؤقتًا- عن الحياة المستقبلية وكأنها فى فندق (أى ليس كسيد المنزل ولكن كمتحكم فى مكان سريعًا ما يتركه) ولكن هذه التنمية المكانية المرغوب فيها والحتمية عند كُتَّاب مثل إبسن وتشيكوف لا تحكم قبضتها على دراما ستريندبرج حيث يسود جو الخوف المرضى. وفى رأيى أن ذلك يعكس علاقة ستريندبرج المعقدة بالمجهول، وصعوبة مسايرته للتعريفات الجديدة والإيجابية لهذا المجهول.

ويقدم المجهول هنا -شفرة جديدة للإنسانية العلمانية والعلمية- مفهومًا يبدو وكأنه أكثر ليونة مما كان عليه فى الماضى. وبخروجه عن التفكير الدينى البحت يظهر هذا

المجهول ليس كشئ غامض ولكن كلغز وأحجية. إنه يظهر كمنطق ترحب بل تطالب بوجود نظم تفسيرية قوية.

وهذه الأنظمة (فى مسرحية الآنسة چولى هى الجنس والطبقية) هى الأبطال الحقيقية فى الدراما الطبيعية. وهى تضع نصب أعينها الملاحظة والعرض والشرح لمنظومة الحياة كما هى عليه ويتطلب هذا بالطبع الارتباط بالمجهول والتغلب عليه. وهذه الخطة تتضمن كلا من خشبة المسرح نفسها بالإضافة الى المتفرجين عاقدة بينهما عقداً جديداً -ومستحيلاً- للرؤية الكاملة.

وأحد بنود هذا العقد هو التقليل من أهمية الشخصيات حتى تصل إلى درجة الرموز فى مسار المسرحية الفلسفى. وعلى عكس من سبقوهم من الكلاسيكيين فإن شخصيات الدراما الطبيعية لا يشتركون فى التساؤلات الفلسفية عن الأقدار لأنهم هم أنفسهم المادة الخام ومصدر المعلومات التى يكتشفها المشاهدون من تلقاء أنفسهم.

إن السؤال المؤلم الذى تسأله الآنسة چولى (من خلال الشخصية والمسرحية) "من تلومه على ماحدث؟" هو فى الحقيقة سؤال يوجه فقط للمشاهدين. فحتى الآنسة چولى تقول السؤال بسرعة وذلك إدراكًا منها أنه أصبح تافهًا وعديم القيمة نتيجة لحتمية وضعها وذلك "لأننى حتى الآن الشخص الذى يجب أن يحمل الذنب ويتحمل العواقب" وعلى الرغم من ذلك فإن هذا لا يمثل الاتجاه الذى يتم فرضه على المشاهد أو القارئ، سواء كان من خلال المسرحية أو المقدمة، حيث يقوم الاثنان بتثبيت وتشجيع عملية البحث عن نوع من الفهم المنظم. وبهذه الطريقة فإننا نجد أن برامج المدرسة الطبيعية تحول مهمة الإدراك من الشخصيات إلى المشاهدين، وبالتالى فإننا نجد أن الانكشاف والاكتشاف للأسرار له طبيعة تفسيرية بحتة داخل نطاق الخشبة المسرحية وخارج نطاق الدراما.

فأحداث المسرحية يتم مصاحبتها بخريطة توضيحية مقنعة، من خلال تقديمها أساسًا فى الحلمين اللذين تقوم الشخصيات باستحضارهما لبعضهما البعض. ولكن للأسف فإن هذه الأحلام لا تفعل شيئًا لشرح تقلب الأوضاع بين چولى وچين، بل إنها تحول هذه العلاقة إلى مجاز من خلال أكثر السبل صرامة. وبالتالى فهم يمثلون جزءاً من التفسير الحتمى للمسرحية، وذلك التفسير يمثل البناء الذى يضع المتفرج فى هذا الوضع الذى كان يعيش فيه البطل التراجيدى، إن الرمزية الغثة التى تمثلها هذه الأحلام وتخيلهم للمرتفع والمنخفض، والنزول لأسفل والصعود لأعلى، للتسلق والوقوع، تدعونا لقراءة وفهم المقابلة الجنسية كلحظة من لحظات انقلاب الطبيعة. هذه القراءة يتم التأكيد عليها قرب نهاية المسرحية من خلال الإشارة إلى صورة تقليدية مسيحية، "يصبح فيها الأخير هو الأول، والأول يصبح الأخير". وبالتالى فإن إجابة المسرحية على سؤال الآنسة چولى "من نلومه على ما حدث؟" هى إجابة مجردة وبنائية تشير إلى التحول الذى حدث فى هيئة اختلافات شديدة. وهى تؤكد على النقاط البعيدة فى هذه الاختلافات: ...المرتفع والمنخفض، الأول والأخير. وعلى الرغم من ذلك فإن فراغات المسرحية تشخص الموقف بطريقة مختلفة، فهم يتحدثون عن مشكلة لا تنتمى إلى تسلسل البعد المكانى ولكن تنتمى إلى نوع من الحركة الجانبية، مشكلة الانتهاك الذى لا يمكن تجنبه نتيجة للحيز المتجاور، ونتيجة لأن هذا الحيز المكانى يعتمد اعتماداً كليًا على الذين يقيمون فيه.

ولكن قبلما يستطيعُ المرء قراءة حيز الآنسة چولى فى المسرحية، نجد أنه من الضرورى قراءة ما أطلق عليه "الحيز الفكرى" الذى يتصف ببناء مشابه لبناء المسرحية، حيث إنه يتجاوز كل الحدود. وكما ذكرت من قبل، نجد أن الحيز الفكرى لچولى هو المدرسة الطبيعية الواعدة. فالإيمان بالمستقبل هو الذى يصوغ هذه الشخصية ويجعلها غامضة وغير واضحة أثناء التأكيد على أهميتها. وهذا يمثل اتجاهًا واحداً يدخل من

خلاله "مايوجد خارجه". والمادة الأساسية لهذا العالم الخارجى، واللا معقول الذى سيتم شجبه بانتظام من خلال نطاق المدرسة الطبيعية الموجب لا يمثل بالطبع نمطًا مغايراً ومختلفًا عن مدرسة الحداثة بصفة عامة (وبالتأكيد لا ينطبق هذا على ستريندبرج والذى كان ينوى خلال السنوات التالية أن يسير أغوارها ويزيد من عمقها).

إن هدفى هنا هو توضيح مدى قدرة اللامعقول على دعم طريقة المدرسة الطبيعية فى بيان الذات حيث تجعل الآنسة چولى مثلاً خفيًا لكل من مسرح المدرسة الطبيعية ونظائره. وهذا الجزء الخارجى يتم استحضاره فى السطور الأولى من المقدمة بطريقة توضح تمامًا ملامحها الكئيبة -الجهل والمعتقدات الدينية الخاطئة "فالفن بصفة عامة، والمسرح كانا لوقت طويل بالنسبة لى يمثلان نوعًا من الرسالة الإنجيلية، صورة من الإنجيل تقدم إلى هؤلاء الذين لا يستطيعون قراءته- وبالتالى فإن هذه الأمية، والتى ترتبط بوضوح باللامعقول خارج نطاق المدرسة الطبيعية ترتبط خفية بالملمح الرئيسى لبناء المدرسة الطبيعية وهو عشق الأيقونات، فالعلاقة بين الأمية والمرجعية والمعرفة المثمرة والتنوير تقوم من خلال وضمن نمط كان "ستريندبرج" يحاربه بانتظام، ألا وهو المرأة. إن الربط بين المرأة والأمية وكذا الربط الإضافى بالوهم الدرامى يتم إظهاره دون تأجيل، وهذا يشرح لها لماذا كان المسرح دائمًا مدرسة أساسية للشباب وأنصاف المتعلمين وللسيدات اللاتى مازلن يحتفظن بقدرة بدائية على جعل أنفسهن مخدوعات. فعلى الرغم من أن المقدمة تظهر كنوع من الدعوة إلى الرحيل والبعد عن نمط -الوهم اللامعقول وغير المتقن أو "الخداع" وعن الدراما ذات الماضى "البدائى"، فإننا نجد أن مصطلحاتها موجهة نحو العمليات الفكرية الأولية والبدائية الغير متطورة. كما أن المقدمة تقوم برؤية مستقبلية عن الأنماط المحددة التى بدأت من خلال الربط بين الجهل والأنوثة وخاصة القدرة على "الخضوع للوهم". فعلى سبيل المثال، (وهو مثال سوف يقدم أخيراً على خشبة المسرح) نجد الرمز غير القاطع والذى قمت بفهمه وقراءته كنوع

من إعادة البناء للمدرسة الطبيعية، ويقوم "ستريندبرج" بشرح طريقته الحديثة لإلغاء تقسيمات الفصول والوقفات بعد ذلك بقليل فى المقدمة على النحو التالى:

"إننى كنت أخاف من اتجاه وقابلية المشاهد نحو التوهم {وهو تطور وصفه قبل ذلك بأنه نوع من الاتجاه} "إلى الانعكاس والبحث وكذلك التجريب" الذى قد لا يحمله معه أثناء التوقف والاستراحة حينما يجد الوقت للتفكير فيما رآه، والهروب من التأثير الموحى لطريقة الكاتب التى تتسم بأنها نوع من التنويم المغناطيسى.

وطريقة التنويم المغناطيسى التى ابتدعها الكاتب تثير حيرة مزودجة ومتمردة حول نظرية ستريندبرج فى المسرح وهى تمثل نقطة خلاف بين وجهتى نظر متناقضتين عن المسرح: إحداهما ترى أن المسرح يعرض المعانى بوضوح ويقوم بدور تنويرى والأخرى ترى أن المسرح يخضع لقوة تاريخية دافعة لا يمكن التصدى لها وهى تمارس تأثيرها على كل من الشكل والمضمون للفن الدرامى، فهذا التذبذب والتردد يؤدى إلى اضطراب الحيز الفكرى المرتبط بالآنسة چولى وكل المسرحيات والنظريات المرتبطة بها. فعلى الرغم من محاولة "ستريندبرج" لجعل مسرحيته "متفردة" من خلال ادعائه "بأنها استثناء...ولكنه استثناء مهم من النوع الذى يثبت القاعدة". ونجد مثلا واضحًا لهذه الحيرة فى المقدمة حيث توجد فقرة تزخر بالحديث عن خصائص الحداثة ورسم الشخصيات واختيار الصور البلاغية (التى تنتشر فى نسيج المسرحية) وهى تشير إلى تعدى مادية زولا وتحولها إلى شئ يشبه كثيراً سخرية "بريخت".

"وقد لاحظت أن مايهتم به الناس هذه الأيام هو المواقف ذات البعد النفسى. إن أرواحنا القائمة على الفضول المتأصل فيها لا ترضى برؤية شئ يحدث ولكنها تريد أن ترى كيف يحدث. فنحن نريد أن نرى الخطوط وننظر إلى الآليات ونستكشف الدرج ذا العمق الثنائى ونرتدى "خاتم سليمان" من أجل البحث عن المعدن الخفى والتنقيب على ظهر المركب من أجل الحصول على البطاقات المميزة.

ورغم الادعاء بالتركيز على قضية إنشاء مسرح حديث ذى رؤية كاملة ومعرفة تامة، فإن دليل الخدع المسرحية الزاخر يبقى على العرض الدرامى مقيداً بالعروض الجانبية والتى تتميز بأنها تافهة وهزيلة، وكذا المنوعات العديمة المعنى والتى لا تحمل أى فكرة.

ونشعر بهذا الوجود الساخر والغريب ضمن الحيز الفكرى للآنسة چولى وهو يأتى بطريقة غير متوقعة للسيطرة على اللحظات الأخيرة للمسرحية ذاتها والتى تم تشكيلها بوضوح فى هيئة نوع محدد من العرض الرائع بين الجمهور، وقبل أن تخرج لأداء آخر دور لها خارج المسرح نجد أن چولى تسأل چان "ألم تذهبى إلى المسرح لمشاهدة عرض للتنويم المغناطيسى؟ والحقيقة، أن رمز التنويم المغناطيسى الذى يأتى فى المقدمة يبدو مغزولا ضمن نسيج مسرحية "ستريندبرج" وكما أوضح "جون جرين واى" فإن النظريات المعاصرة والمناقشات والمصطلحات التى تدور حول الموضوع يتم استخدامها لبناء الحديث الثنائى بين جان وچولى قبل الإشارة الصريحة إلى هذه النقطة.

والأكثر أهمية هو أن التنويم المغناطيسى، استخدم مع مس چولى للربط بين فئات المجتمع وبين الجنس بطريقة تعتبر مهمة بالنسبة لتكوين فكر المدرسة الكلاسيكية. فالجنس وطبقات المجتمع يتم وضعهما هنا بطريقة تجعل منهما نظمًا توضيحية قوية، وهى قدرة يتم إعادة تعريفها بدقة بعد ذلك حيث نجد العلاقات بين الجنسين وكذا العلاقات بين طبقات المجتمع وكأنهما متشابهان فى بعض الأشياء، مع تقديم العلاقة النابضة بين المنوم المغناطيسى والشخص المنوم. فالمجاز هنا ليس شعريًا فقط ولكنه أيضًا يمثل اهتمام ستريندبرج المعروف بما كان يطلق عليه فى بعض الأحيان "معركة العقول" وهى معركة سطحية وتعبر عن الخواص المميزة له على مايبدو. فالتنويم المغناطيسى فى الحقيقة إنما يمثل الرمز المثالى لتقديم الحديث للسلطة من خلال المحاور المتناقضة والمتبادلة للحرية والحتمية. فهنا ومن خلال ربطها بالتنويم المغناطيسى نجد أن نظم القوة للجنس وللطبقات الاجتماعية إنما تمثل ارتباطًا ملائمًا لخوارق طبيعية

معينة، تستخدم لخلق الأحداث التراجيدية الوهمية التالية. والمحصلة لكل هذا سوف تعطى بالطبع للمدرسة الطبيعية، طابع الحقيقة الجمالية.

وعلى الرغم من ذلك، نجد أن نظم التنويم المغناطيسى تعطى للمسرح الطبيعى حيزاً جديداً، وذلك حتى من قبل أن يقوم ستربندبرج بوضع النظريات الخاصة بها. ونلاحظ أن طاقم المطبخ فى مس چولى يعطينا مثالا واضحًا لديكور المدرسة الواقعية كما وصفها ستريندبرج ذاته عندما تحدث عن "أثر المناطق المتكررة" وطبقًا لرأى "برت ستاتس" فإن دور هذا الديكور الوحيد هو تغيير العين (بطريقة)....تجعل إحدى الحواس، والتى نصل من خلالها إلى مايحدث على خشبة المسرح سجينة واقعة التنويم المغناطيسى. (مسرحية الحسابات الكبيرة) ففى هذه المسرحية نجد أن الأثر الناتج عن نظام التنويم الأوحد يكون قويًا كعادته، ولكن هناك تأثيراً آخرا مهمًا ألا وهو الانعكاس على المجموعة الواحدة، والتى ينتج عن الطريقة المحددة التى يقوم بها المرء حدودها على خشبة المسرح مستحضراً الرسامين التأثيريين وفكرتهم عن عدم الاتساق واللا تناسق والتكوين المفتوح. و"يخترق ستريندبرج عقد المدرسة الطبيعية عن الرؤية التامة بمعناها الحقيقى مستبدلا لها بنوع من الرؤية الجزئية التى تقدم الدعوة للخيال المعاون للمشاهد: وذلك لأن المشاهدين لا يستطيعون رؤية الغرفة بأكملها كما أنهم لا يرون كل الأثاثات، ويجب عليهم تحديد ماهو غير موجود. وبمعنى آخر نجد أنه سيتم إثارة خيالهم لملء بقية الصورة". وفى حركة تعتبر نموذجًا بالنسبة لمستوى معنى المسرحية نجد أن تركيز المشاهدين يتحول من التنويم الثابت إلى حدود وحواف المسرح، وعلى هذه الحواف نجد الحدود الفكرية للمدرسة الطبيعية.

إن جزء الغرفة المشهور الذى تشغله الآنسة چولى هو عبارة عن فراغ ناقص يثير مشاعر البهجة الغامرة. ووظيفة هذا الجزء هو التعبير عن الفراغ المسرحى غير العادى، وهو يمثل منطق الرؤية الجزئية التى تصور الموقف تصويراً شديداً، وتعرض أمام المشاهدين الكثير من الأشياء التى تستحق الثناء. وهكذا يتوفر لنا أكثر من منظور،

وهكذا يتضح لنا أن لغز المسرحية يبدو فاشلا. إن هذه الفكرة تمثل واحداً من الاحتمالات التى تشارك بها مس چولى المدرسة الطبيعية وآثارها التى تميز كلا من المقدمة والمسرحية. ففى المسرحية نجد أن اللغز الملح يوضح ذاته فقط عندما تصطدم المادية المنطقية لـ "ستريندبرج" مع جزئياتها العليا: ففى الفقرة الشهيرة التى تدور حول الحث والتحفيز والسببية فى المدرسة الطبيعية، وقبلما يقدم قائمته عن "الظروف" التى أدت إلى نهاية مس چولى المفجعة" يقيم ستريندبرج الادعاء الذى يطلق عليه "اكتشاف جديد تقريبًا. إن أى حدث فى الحياة. . . .هو نتيجة لمجموعة كاملة من الأسباب التى قد تكون قوية أو ضعيفة". وعلى الرغم من ذلك فإن المثال الذى يتبعه ليس نتاجًا لأسباب متعددة، ولكن بالأحرى يقدم تحليلات متعددة وخاصة فيما يتعلق بحتمية التفسير. (تخيل حالة انتحار، السبب: "فشل تجارى" كما يقول التاجر أو "حب غير سعيد" كما تقول المرأة) هكذا فإن النتيجة التى يتوصل إليها ستريندبرج تمثل انسيابا واضحا، وهو مختلف عن المادية المنطقية، والتى بدأ بها ستريندبرج كما أنه يتجه إليها الآن أيضا. ولكن من الممكن أن يكون السبب هو واحد من هذه الأشياء أو ربما لا يكون أى منها، ربما يكون الرجل المنتحر قد أخفى السبب الحقيقى لانتحاره وراء سبب آخر مختلف تمامًا حتى يضفى على ذكراه نوعًا من المجد. إن الموت المتوقع للرجل كما أعتقد يمثل الرمز النموذجى فى خيال ستريندبرج كما أن حيزه الفكرى المميز هو الرؤية الجزئية، وليست الرؤية الشاملة.

ومن الأمثلة التى لها نفس تأثير التنويم، والتى تم نسجها فى حبكة المسرحية، بل إن أكثرها أهمية ووضوحًا الإغراء المتبادل بين جولى وجين، وهو يمثل تأثيراً تم تأكيده من خلال الرجوع إلى عدة أشياء، والتى كان يعتقد أنها تؤدى إلى حالة تشبه التنويم المغناطيسى مثل الكحول، والوحدة وتركيز النظرات فى عين من يراد تنويمه مغناطيسيًا والمحيض. فالمحاولة الأخيرة للفتنة تحدث فى غرفة جين، وهى تقع خارج خشبة المسرح، كما أنها غير مرئية. وعلى الرغم من ذلك فإن الخصوصية المطلوبة،

والتى يشار إليها من خلال الاتحاد الجنسى بين جين وچولى، وهذا الاكتمال غير المرتبط بالمكان هو أيضا المناسبة التى يستغلها جين للتأكيد على حقه فى مكان خاص، وعلى الرغم من الصراعات التى قد تكون موجودة "سوف أغلق الباب، ولكن إذا حاولوا أن يكسروه فإننى سوف أخرج".

وحتى هذه اللحظة من لحظات التأكيد المضنى، فإننا نجد أن جين كان يتم الإشارة إليه، والربط بينه وبين أماكن ليست خاصة به ولا يملكها، بل إنه يرتبط بالتعدى المكانى والغزو المختلف لأنماط الخصوصية. وأكثر القصص خزيًا هى تلك القصة التى ذكرها بنفسه عن كيفية حبسه عندما كان صبيًا فى "السرادق التركى" و"مكان الكونت الخاص" فى حديقة المنزل الكبير. إن النتيجة المخزية لهذه المغامرة لا تعلّم جين الدرس. إن جين لديه الكثير لكى يتعلمه، كما أن الخصوصية الوحيدة فى المسرحية، كل الخصوصية فى المسرحية يمتلكها الكونت، وهى أيضًا تمثل هرب جولى إلى غرفة جين: "وفى هذا الوقت سمعت وقع أقدام تأتى!

وكان هناك مخرجًا وحيداً للطبقات الأعلى، ولكن بالنسبة لى كان هناك واحد آخر...واحد أدنى، ولم يكن لى خيار آخر سوى أن أتخذه..."

إن هناك بعض الأحداث التى يتطلبها النص بوضوح، وتشير هذه الأحداث إلى فقدان چين كطفل للخصوصية: ("كنت أعيش.مع سبعة إخوة وأخت وخنزير")

ونجد أن النص يدعو چين مرتين للقيام بعمل، چين يكون مرئيًا جزئيًا من خلال الحوار. ففى المثال الأول نجد أن الأحداث تتعامل بوضوح مع قضية الخصوصية، وفى نفس الوقت ومن خلال نفس الحدث نجد أن هناك نقطة ساكنة تحلق خارج نطاق رؤية الحيز المسرحى حيث نجد الآنسة چولى تقف وكأنها نقطة الارتكاز بين طلب چين للخصوصية وبين وضعه المحرج بالنسبة لنظرة المشاهدين، إنها تمثل توضيحًا تامًا لمشكلة الرؤية الكاملة.

مس چولى: "إنك لست محرجًا لأننى هنا، هل أنت محرج؟ إذا كنت محرجًا أن تغير ملابسك هنا، فإنه يمكنك أن تذهب لتغييرها فى غرفتك وتعود مرة ثانية، أو يمكن أن تنتظر هنا وأدير وجهى إلى الجهة الأخرى"

چـــــان: "بعد إذنك يا مس چولى" (ونراه يذهب إلى اليمين، ونرى ذراعه يظهر حيث يقوم بتغيير سترته).

(وعلى الرغم من أن الاتجاهات المسرحية لا تحدد رد فعل چولى لاختيار چين، فإننى أعتقد أن هذه الاتجاهات تمثل لحظة اختيار مهمة بالنسبة للممثل الذى يقوم بالدور. فهل هى تمنح جين جزءاً من الخصوصية أم أنها تصرّ على مشاركة الجمهور فى نظرتهم المعتادة، وبالتأكيد فإن هذا الاختيار له تأثيرات بعيدة المدى على العلاقة التى تنمو: فمشكلة الحيز المكانى لا تمثل موضوعًا تافهًا بالنسبة لجين، وهو رجل له بناؤة الذاتى أو على الأقل طريقة تقديمه لنفسه إلى جولى. وهى على الأكثر مسألة الحيز المكانى الذى حرم منه، أو الأماكن التى كان يقطنها بطريقة غير مشروعة. وبالنسبة لجولى، فإن سيطرتها الظاهرة على حيز المكان المرتبط بالمسرحية يتضح أنها وهمية حين يظهر أنها لا تمتلك شيئًا. فالخصوصية هنا تمثل رفاهية تقوم على الملكية الخاصة والمالك الوحيد فى المسرحية هو الكونت الغائب).

ويحدث المثل الثانى لرؤية چين الجزئية متأخراً فى المسرحية، حين نجد جين "ينزلق إلى الناحية اليمنى.....يمكن رؤيته على الحواف اليمنى للمسرح، ويقوم بشحذ شفرته على المشحذة المشدودة بين أسنانه وبين يده اليسرى". ومن هذا الوضع المرئى نسبيًا نجد أنه "يستمع إلى {الحوار الدائر بين كرستين ومس چولى} وهو يحمل على وجهه نظرة راضية، ويقوم من وقت إلى آخر بالانحناء برأسه إشارة إلى موافقته". فمن

الصعب رؤية الاختلاف بين هذا الاستخدام للحيز الهامش كمكان للتنصت وهو مختلف عن المكان الأول كمكان للتخفى. إن الاختلاف بالطبع يمثل اختلافًا فى شخصية چين، وهو دليل على أنه تغير بشدة، فعلى مدار المسرحية كان يقوم كما هو مفروض على البطل بتمثيل مجموعة من الأحداث التى تحدد مصيره. أما الحدث الذى أدى إلى هذا التحول الظاهرى فهو المواجهة الجنسية والتى كان حيزه المكانى قبلها يحرمه من أى تحكم فى وضعه الضئيل. وأكثر أمثلة المسرح وضوحًا لهذا التحول العكسى يعتمد على منطق أن چين الخادم يصبح سيداً لچولى حينما تقع من خلال الجنس وتصبح مجرد امرأة فقط. وهى تتعرف على ذاتها من خلال الجنس، وتفقد المناعة التى تعطيها لها طبقتها الاجتماعية التى تنتمى إليها. وتشعر بالانحطاط الذى يرتبط بكونها امرأة من الجنس الآخر. وليس من الضرورى القول إن هذا بالتحديد هو التفسير الذى يتداوله بكثرة النقاد والذى تم إعداده وعرضه من خلال أجهزه المسرحية التفسيرية "ذات الوضع الرأسى".

وبالإضافة إلى ذلك، فإننا نجد أن ستريندبرج قد قام بذكر هذا التفسير بطريقة واضحة فى مقدمته "فضلا عن حقيقة أن چين يرتفع فى سماء المجتمع فهو يتبوأ مكانة أعلى من مس چولى لأنه رجل".

وعلى الرغم من ذلك، فإن الطريقة التى تستغل بها القصة رمز التنويم، والطريقة التى تم تقديم چين بها فى المسرحية وتلك التى يتعامل بها چين فى لحظة قوته وانتصاره تشير إلى أن الحبكة الدرامية لا تعتمد على وجود البطل. ففى رواية تحمل أسم "الطرق المختصرة" والتى كتبها عام ١٨٨٧ (العلم الذى سبق كتابته لمس چولى) نجد أن ستريندبرج يقول: "إن المنوم المغناطيسى يقول نام، والشخص ينام، أو على الأقل يتصرف كشخص نائم. ويضع فى يده عصاة...العصى تتمايل بعيداً. ولكن هذا ليس ملحوظًا كما يحدث عندما يقوم المجند بتسليم الأسلحة بناءً على أوامر العريف".

وإذا كان ستريندبرج يوحى ضمنيًا بأن الأوامر التى تصدر للطبقات الدنيا تمثل نوعًا من الإيحاء المغناطيسى فإننا نجد أن مس چولى كانت دائمًا ما تقوم بتنويم چين فى النصف الأول من المسرحية. كما نجد فى مرات متعددة خلال هذا الجزء أن إصدار وتنفيذ الأوامر يتم مناقشته وتمثيله بحيث يكون چين فى موضع الطرف المتلقى. وبالتالى فإنه بعد المواجهة الجنسية، نجد أن موازين القوى قد انعكست وتغيرت وأن قدرة چين الجديدة هى فى الحقيقة نتاج تبادل القوى وتحول السيطرة والتحكم من منوم إلى آخر. وبعد أن يمارس جين الجنس مع چولى نجد أنه قد اكتسب مكانة المنوم (وهنا يجب علينا ألا ننسى أن المقدمة قد أشارت إلى ذلك) وفى حقيقة الأمر، فإن الحديث الذى يسمعه من مكانه الذى نراه جزئيًا منه يمثل نوعًا أبعد من التلميح إلى التنويم، وذلك لأن چولى تعيد على كرستين ماقاله چين من لحظات. وهذه الإعادة تشير إلى تأثير وقدرة جين، ومع توارد الخواطر، تشير أيضًا إلى القدرة المرئية جزئيًا، والحيز الهامشى الذى يعتقد چين خطئًا أنه يمتلكه. ويجب أن نعرف من الذى يتحكم فى منطق الرؤية الجزئية؟ وكيف يجب على المرء أن يعود إلى دور الانتهاك، انتهاك الحيز المكانى والنفسى للآخرين وما ينجم عنه من الارتباك من الخارج والداخل، على المستوى العام والخاص، غيابًا وحضوراً، وفى بناء المسرحية أيضا. (وهذا يتطلب منا أن نعيد قراءة تاريخ المسرحية).

إن اتخاذ القرارات والعلاقات المكانية تفرض نفسها على مسرحية مس چولى منذ البداية. بعد ماتم تقديمها للعرض، أخذت المسرحية على عاتقها قضية مايجب تقديمه للعامة، وما يجب حجبه وجعله خاصًا. وقد حكم كارل أوتو بونير ***Otto Bonnier*** عليها بأنها "تمثل مغامرة شديدة" وأنه من الصعوبة بمكان نشرها أو طبعها أو إنتاجها. لقد كان بونير محقًا فى رأيه إذ أن مسرحية مس چولى تم منعها وحجبها عن وطنها السويد لمدة ستة عشر عامًا. وقدكان العرض الأول لها فى الدانمارك. وتم تغيير مكان

العرض المقرر على المسرح بناءً على حكم محكمة. ثم عرضت لمدة ليلة واحدة فقط فى مقر اتحاد طلاب جامعة كوبنهاجن. وهكذا فإن المسرحية قدمت للجمهور فى عرض خاص.

تلك كانت الخطيئة الأولى لمس چولى. وقد تلتها خطايا كثيرة. أكثرها بشاعة خطيئة المؤلف نفسه وسيرته الذاتية الفاضحة. فعلى الرغم من أنه يمثل المسرح الطبيعى التجريبى، فقد راح يعرض الفضائح الشخصية والشياطين التى تتلبس بإنسان غريب الأطوار مثله على الناس. والمسرحية مليئة بالأحداث الشخصية التى وقعت فى حياة ستريندبرج، مما يجعل أبطال المسرحية چين وچولى يمثلان المؤلف نفسه. وهناك المزيد من الآثار والخطايا التى تولدت عن المسرحية. ومن هذه الآثار والخطايا أن ستريندبرج كان مقتنعًابأن زوجته التى لعبت دور چولى فى العرض الأول كانت على علاقة آثمه بالممثل الذى قام بدور چين. وطبقًا لما قاله أحد المحررين الذين حضروا العرض الأول والحفل الذى تلاه "كان ستريندبرج يقف مختبئًا خلف الباب، ووجهه شاحب مكفهر من شدة الغيرة". ومن الصعب علينا أن نستوعب صورة المؤلف وهو يقف مختبئًا خلف الباب، بعيداً عن منطق الرؤية الجزئية الذى تقوم عليه المسرحية والذى كان المؤلف يؤمن به، خاصة عندما نقرأ فى وصف العرض الأول: "كنا نبحث عبثًا عن ستريندبرج رغم أنهم قالوا أنه سوف يحضر العرض الأول."

وفى الحقيقة وطبقًا لمنطق المدرسة الطبيعية، لابد للكاتب -المنوم (كما جاء فى المقدمة) أن يظل غائبًا بعيداً بسيرته الذاتية عن العمل وأن يشجع التمثيل ويمنع التأمل، وأن يقدم سلسلة من الاقتراحات تستوجب تعاون المشاهدين معه وموافقتهم ذهنيًا على مايقوله. والنتيجة الحتمية لهذا الموقف تستمد شرعيتها من خلال غياب الكاتب نفسه. وفى مسرحية "مس چولى" نجد أن المعنى الأيديولوجى لغياب الكاتب يتم عرضه من خلال صورة الكونت الغائب وارتباطه بالحيز الروائى للمسرحية. ومن

أكثر العلامات وضوحًا على وجود هذا الحيز تلك العلامات التى تدل على طبقات المجتمع: حيث تمثل الخشبة (خشبة المسرح) مطبخًا لمنزل سويدى فى ضيعة فى الريف إنه مكان الخدم (مملكتهم). وهو أمر يدعو للسخرية. فقد رأينا سابقًا فى المسرحية كيف تستمتع چين بقطعة من الكبد الصغيرة التى قطعتها كريستين من اللحم المشوى وأكلتها مع كأس من النبيذ الذى أخذته من زجاجة النبيذ المسروقة من الكونت. وعلى الرغم من أن المطبخ يمثل مكان معيشة وخصوصية الخدم، إلا أنه ليس ملكا لهم، بل إنه ليس مكانًا اختاروه ورتبوه لذاتهم، فالخصوصية التى يقدمها المطبخ محددة بصورة خطيرة. ويتضح هذا بشدة عندما قامت مجموعة من الفلاحين الصاخبين باقتحام المنزل مما دفع چولى وچين للجوء إلى مخبئهم المميت. ويجب الإشارة هنا إلى أن المطبخ لا يمثل فى حد ذاته مخبئًا لمس چولى، على الرغم من أنها تشبه أمها فى أنها كانت تمضى أغلب الوقت فى المطبخ وفى الحظيرة. ويظهر المطبخ جزئيًا على المسرح ومع ذلك فإنه يشير إلى فراغ مفتوح، دعوة مفتوحة يملك التحكم فيها صاحب المكان. وهو محدود ومحدد. وچين تشبه هذا المطبخ من عدة نواحٍ، وطبقًا لمفردات الحيز المسرحى فإن المتحكم فى المكان هو "الكاتب-المنوم" أما طبقًا لصورة المطبخ فهو "الكونت".

إن أكثر العلامات تأثيراً واستمراراً ودلالة على الشخص الذى يحكم هذا الحيز هى تلك التى تستحضر صورة الكونت الغائب: حذاءه الردئ الموضوع منذ بداية المسرحية -بحيث يراه المشاهدون بوضوح- "الجرس" و"جهاز الحديث" اللذين استمرا فى حالة سكون حتى اللحظات الأخيرة من المسرحية، ثم يعملان بطريقة مخيفة ومفجعة. وهذان العنصران السابقان يشيران مباشرة إلى وضع وأهمية حيّز المسرحية خاصة وأن المطبخ يمثل مدخلا محدوداً لبقية المنزل، فمن الواضح أنه مرتبط بالمنزل فقط من خلال الصالة، والتى يتم رؤيتها جزئيًا من خلال الباب الزجاجى الكبير فى الحائط الخلفى فالباب الخلفى هو المدخل (الطريق) الوحيد لبقية سكان المنزل.

وهكذا فإن المطبخ يصبح نوعًا من الفراغ المستبعد، نوعًا من المعمار المسرحى الذى يعبر عن بعد المسافة السيكولوجية والحسية والبدنية عن بقية سكان المنزل. وطبقًا لرأى لورانس ستون **Stone**، فإن هذا النوع من الترتيب أصبح ممكنًا بفضل الاختراعات التكنولوچية مثل سلك الجرس ومثل جهاز التحدث الذى كان جزءاً من عملية التباعد الطبيعى بين الخدم والملاك والذى حدث فى القرن التاسع عشر. وانعكست رغبة الملاك فى ضغط خصوصياتهم ضد تدخل هؤلاء الخدم دون التضحية فى نفس الوقت بالقرب من عالمهم (والاحتفاظ بهم) فى هذا الشكل الجديد من التباعد الطبيعى والقرب التكنولوجى.

وهذا الترتيب فى حد ذاته هو انعكاس لعلاقات طبقات اجتماعية مختلفة، حيث إن النظام الإقطاعى لأجيال الخدم، كان يتم إحلاله بنظام أكثر قربًا من الرأسمالية (نظام أكثر رأسمالية) حيث يتحول الخدم إلى عمال متجولين (مثل چين) كما كانوا يتصفون بأنهم مؤقتين. فالنمط القديم من الخدم، والذى أصبح مألوفًا لدينا من خلال أعمال تشيكوف، أولئك كانوا يتصفون بأنهم أوفياء صادقون، ويمكن الثقة فيهم، وأنهم يمكن أن يضحوا من أجل مصلحة الأسرة. هذا النمط لا نجده بأى صورة فى مسرحية مس چولى. وإنما نجد بدلا من ذلك نمطًا من الأفراد الذين لا يحملون أى مشاعر إخلاص لسادتهم، أو أى التزام نحوهم. وفى الحقيقة فإن العلاقة بين السادة والخدم يتم تصويرها هنا كعلاقة يشو بها الشك والازدراء والخوف المتبادل. وهى علاقة عدائية تعتمد كليًا على الروابط الرسمية والتنظيمات. فأعمال چين التى تتصف بأنها نوع من الطاعة الواجبة تظهر واضحة وقوية مثل ادعائه للثقافة، وفى الحقيقة فإن الأخيرة تمثل تضاداً مع الأولى. وعلى الرغم من كل المحاضرات التى يعطيها چين لچولى عن أهمية مكانتها، فإن مكانته هو قد تعرضت للانهيار بصورة لا يمكن إصلاحها.

ونحن نجد أن چين غير متناغم مع وضعه الاجتماعى كخادم، وهو بذلك يبعد عن المعنى التقليدى لهذه المهنة. ويعبر جزء كبير من الحوار الذى يدور بين چين وچولى عن عدم الاتساق والتناغم هذا، حيث إن چين يمثل هذه الطبقة من خلال خطوط طريفة وعاطفية، تتعامل معها چين بنوع من السخرية:

چــــــين: كل ما لمحته هناك هو رداء بنفسجى اللون وزوج من الجوارب البيضاء. أنت! إننى كنت أزحف تحت الشوك...والشوك كان يصيبنى كما أن الطين كان كثيراً جداً لدرجة أن ارتفاعه كان يقترب من عنان السماء. كل ذلك وأنا أستطيع أن أشاهدك وأنت تمشين بين الزهور. فقلت لنفسى "إذا كان حقيقيًا أن اللص يستطيع أن يدخل الجنة ويصبح مع الملائكة، أليس من الغريب إذن أن أطفال رجل فقير على أرض الله الواسعة الخضراء لا يمكنهم أن يدخلوا حديقة الكونت ويلعبوا مع ابنية.

آنسة چولى: (بنبرة عاطفية) أتعتقد أن كل الأطفال الصغار يفكرون بهذه الطريقة؟

چــــــين: (ترددوا فى أول الأمر- ثم يجيب باعتقاد يزداد قوة) لو أن كل الأطفال؟ نعم. نعم بالطبع. طبيعيًا.

مس چولى: شئ فظيع أن تكون فقيراً!

چــــــين: (بنبرة قوية مبالغ فيها): آه، ياآنسة چولى ألا تعلمين! ألا تعلمين! من الممكن أن ينام الكلب مع سيدته على الأريكة، ومن الممكن أن تداعب الكونتسة حصانها، أما الخادم فلا...!

إن چين يدرك بشدة مدى الاختلاف الطبقى (والتصرفات المناسبة لكل طبقة من طبقات المجتمع) ولكن بعيداً عن الهوية الضرورية للطبقة. إن شرح ستريندبرج ذاته لما

يصفه بشخصية چين "الغير متحدة والمتسمة" يؤكد على انتهاكه لطبيعة الطبقات: فقد قيل أنه يحتقر نظراءه من الخدم ويخافهم "لأنهم يعرفون أسراره" و"لأنه يألف مداخل ومخارج المجتمع الراقى". فالكثير من الأفعال وخاصة كل تلك الأفعال التى تؤدى إلى المواجهة الجنسية تظهر وكأنها توضيح وتأكيد لرأى چين فى أن الاختلاف بين الطبقات ماهو إلا وهم وأنه "من الممكن ألا يوجد فى القاع ذلك الاختلاف الكبير الذى نعتقده بين الناس".

ولكن، بعد ذلك، ما معنى نهاية المسرحية؟ إننا نجد أن انتهاك چين للطبقات يتم إخماده بطريقة قاطعة. ومن الأمور ذات المغزى أن هذا الطريق الذى يتخذه چين (وأيضًا أنصار الحداثة) كمحاولة لتقليل أهمية الطبقة، يتم تمثيله كتحول آخر للعلاقة المغناطيسية، وهذه المرة التحول من چين إلى الكونت الموجود حاليًا (بصورته المادية). إن إسهام الكونت فى استكمال المسرحية يرتبط بدون شك برمز التنويم، وهذه العلاقة تم توقعها بوضوح من قبل فى اعتراف چين "إننى عندما أنظر إلى هذه الأحذية الموضوعة هناك وهى صلبة ومتكبرة، أشعر أن عمودى الفقرى يلتوى". وفى اللحظات الأخيرة من المسرحية نجد أن چين يمر بحالة تشبه حالة التنويم المغناطيسى، يدرك من خلالها الحقيقة.

فهو يقول:

> *"ماذا؟ كنت أعتقد أننى رأيت الجرس يتحرك..هل أنا خائف من جرس؟ خائف من جرس! ولكن هذا ليس فقط جرسًا. هناك شخص آخر يقف وراءه..هناك يد تجعله يتحرك. وهناك شئ يجعل هذه اليد تتحرك" وعلى الرغم من أن التأثير النهائى لهذه الفقرة هو التأكيد للمرة الأخيرة على طبيعة چين كخادم وعبد، فإن المضمون النظرى الغريب للفقرة -وتأكيدها على الصدق-*

يجذب اهتمامنا إلى شخصية الكونت وخاصة وظيفة بطريقة تذكرنا بما جاء فى المقدمة عن "الكاتب - المنوم المغناطيسى".

إن الكونت الزائر يتحكم فى الحيز المرئى جزئيًا فى المسرحية، ويمارس تأثيره من خلاله. فعلى الرغم من أن مسرح ستريندبرج يشير إلى "الجرس وجهاز التحدث" اللذين يربطان بين الصوت والشفهية على أنها علامات تدل على وجوده، فإن سكونه يجعل هذه القدرة منتشرة وعامة فى نسيج المسرحية فالأجزاء الخاصة من المنزل، التى يلجأ الأبطال إليها فى محاولتهم لتحديد هويتهم غير آمنه مثل مستقبلهم أو الأدوار التى يحاولون أن يرسموها لأنفسهم فى الحياة (على سبيل المثال الخيال والوهم المتمثل فى حياة مستقبلية سعيدة فى فندق). إن هذا الكونت لا يمثل فقط دليلاً على فشل الشخصيات فى خلق ارتباطات تتناسب مع وضعهم الاجتماعى (على الرغم من أن فشل الارتباط بين جولى وجين يشير إلى انتصار أفكار المجتمع الأبوى على السيدات والعمال، ولكنه يمثل أيضًا تخليصًا وتجريداً للشخصيات من المسئولية، وهى قضية رئيسية من القضايا التى تناقشها المسرحية.

ويطرح السؤال نفسه مرة أخرى: "من يستحق اللوم على ماحدث؟" ويقوم...العدو المألوف للأبطال...الكاتب -المنوم المغناطيسى/ الكونت، باستغلال الشخصيات وتحويلها إلى شخصيات مجردة، وإرجاعها إلى أنماط تقليدية فى المسرحية تمثل الطبقات العليا والدنيا وتحديد هويتها الاقتصادية. بعبارة أخرى فإن الصفات التى قد تتجسد أولا تتجسد فى الكونت وهى: التجريد والنمطية والرمزية تنتقل إلى البطلين تدريجيًا. فتتحول هويتهم الجنسية والاجتماعية إلى نوع من التنويم المغناطيسى، الذى لا قيمة له:

چولـــــــى: ماذا تفعل لوكنت فى مكانى؟

چـــــين: في مكانك؟ دعيني أفكر...هل أنا رجل أرستقراطي؟ أم امرأة ساقطة؟ لا أعرف...ربما أعرف.

چولـــــى: (تمسك الشفرة..شفرة الحلاقة وتقوم بحركة مستخدمة إياها) مثل هذه؟

چـــــين: نعم...ولكن لن أفعل ذلك، أنت تفهمين.. وهذا هو الفرق بيننا.

چولـــــى: لأنك رجل وأنا امرأة...فما هو الفرق فى ذلك؟

چـــــين: فقط الاختلاف المعتاد...بين الرجل والمرأة.

إن "الاختلاف المعتاد" هو هذا الاختلاف الأول، وكذلك هو الاختلاف الآخر وهو الفارق المتوقع بين السيد والخدم. وهذا الخلاف بين المرأة والرجل والسيدة والخادم يأتى كنهاية (بكلتا الطريقتين النهاية والفشل) للعمل الدرامى كمحادثة للتعبير عن البعد المكانى.

فإن الحقيقة ببساطة -فى رأى چولى وچين- هى قوة المكان. والآن نرى أن كل الحديث التافه عن معرفة الإنسان "للمكان" يقدم على أنه قانون خارق للطبيعة. ففى العالم التراجيدى الجديد كما تتصوره المدرسة الطبيعية يعتبر المكان نوعًا من القدر. إن قوة المكان (بمعناه الجغرافى والاجتماعى) هى الحقيقة العظمى التى ينتجها مسرح الرؤية الكاملة.

إن بصيص الثورة الذى يتولد عن الاتحاد السريع بين كل من چين وچولى يتم إعادة كتابته...فى هيئة قصة تراجيدية، ولكنها قصة تمتلك خاصية ذاتية فالسلطة الحقيقية لا يمكن أن تتخفى على هيئة قدرة خفية. وبمجرد أن يتم لمح الكونت، محرك العرائس الغائب، فإنه لا يستطيع أن يختفى مرة أخرى كما أنه لا يستطيع استعادة وهم الرؤية الكاملة التى تعتمد على عدم وجوده.

ومس چولى لا تستطيع والشفرة فى يدها أن تقوم بإيماءة ولا يمكنها أن تضاهى وتحاكى بطلات الأعمال التراجيدية فى الماضى اللاتى يدفعن حياتهن من أجل المعرفة التى تمنح لهن من "عالم آخر". وبإعادة الكتابة عن المكان كقدر يتضح أنه مجرد وهم نهائى للكاتب -المنوم المغناطيسى. ونحن نشعر بسيطرته على حيز المسرحية المتعلق بالرؤية الجزئية مرة أخيرة، ليس فقط من خلال الصوت الحاد لرنين جرس الكونت الذى يذكرنا بالعالم الآخر للتراجيديا والذى يتمثل هنا فى هيئة حجرة أخرى-ولكن أيضًا فى صورة ستارة ماوراء المسرح.

"إنه مفزع، ولكن ليس هناك طريقة أخرى لإنهائه.. اذهبى"

إن طريقة الكاتب - المنوم المغناطيسى التى يتبعها ستريندبرج تجعله يمارس تأثيره من خلال جعله للمكان مجالاً للإيحاءات المختلفة لتحقيق الذات. إن هذا المنطق هو نفسه "المذكور فى المقدمة، وهو الذى يبرر استخدام الحديث الذاتى المرتجل الذى "يعطى الممثل الفرصة للعمل لذاته لمرة واحدة وللحظة واحدة. وبالتالى لا يكون مضطراً أن يتبع توجيهات الكاتب."

فى بنائه للحيز الفكرى لمسرحية مس چولى حول منطق الحرية اللحظية، قدم ستريندبرج على خشبة المسرح الرغبات الجامحة والخاطئة -سواء كانت جنسية، اجتماعية، أم رغبات إيمائية- والتى يتسم بها الأسلوب الحديث فى الكتابة. ففى هذه المسرحية نجد أن المدرسة الطبيعية تقدم عالمًا للرؤية الكاملة ثم تقوم بوضع إطار وحدود لهذا العالم.

إن منطق الرؤية الكاملة يبدو مرفوضًا فى المسرحيات التى تنتمى إلى المدرسة الطبيعية مثل مسرحية مس چولى. ولكن هذا المنطق يجد من يحقق أهدافه وأحلامه فى

الحركة التى تعرف باسم المسرح البيئى. والمسرح البيئى يشبه فى أسلوبه ومنطقه تكنولوجيا السينما المعاصرة ذات الشاشة العريضة.

فالرغبة التى تسعى تكنولوجيا الشاشة الكبيرة إلى تحقيقها هى توسيع مجال الرؤيا الإنسانية حتى يشمل كل الحقائق ويحددها ويعرفها كأنه علم التشريح الإنسانى. إن الحقيقة لا بد أن تبدو كأنها "أكبر من الحياة" وأنها تتسع لتشمل "كل ما تستطيع العين رؤيته".

إن تكنولوجيا السينما مثلها مثل المسرح البيئى تقدم للبشر مجالا خصبًا من التجارب الإنسانية التى تدور حول التشريح الإنسانى. وهى تعرضها بطريقة معينة تضمن تعريف الحقيقة وجعلها متاحة مسبقًا للموضوعات الإنسانية.

إن النبضة التى يطلقها الكاتب البيئى من أجل خلق حيز مقدس "ومتكامل" تجعل من الضرورى استخدام بعض أساليب وممارسات المكان المرتبطة بتيار مابعد الحداثة. وفى تحليله لمنزل "فرانك جهرى" الذى يقع فى منطقة "سانت مونيكا" نجد أن "فردرك جيمسون" يتعرف على التجربة المكانية الغامضة التى يوحى بها المنزل ويطلق عليه الحيز المكانى الصحيح لما بعد الحداثة". وهو حيز يمتزج فيه الإنسان بالطبيعة ودلالاتها، تقطنه الروح والجسد -سواء كان ذلك فى الشر أم فى الخير، فى الفرح أم فى المرض- وتتخلى عن العادات القديمة والاعتقادات الداخلية/الخارجية التى تتحرق شوقًا للخصوصية. تلك الخصوصية التى تتمتع بها الطبقة البرجوازية القديمة، ذات العادات الجامدة، الأنانية، المنغلقة على ذاتها البرجوازية. ومع ذلك فهى تشعر بالامتنان لزراعة نباتات اليوكا ***Yucca*** فى بيئة كاليفورنيا الجديدة مما يعطيها طابعًا مميزاً خاصًا بها. إن الهيكل الرئيسى لمسرحية "الطريق" تأليف چيم كارت رايت التى كتبها عام ١٩٨٦ يتمثل فى إعادة صياغة التجربة المكانية بطريقة تجعلنا نتذكر

الخبرات والتجارب السابقة ومعانيها الضمنية ونعيد تسميتها من جديد فى ضوء الممارسات المسرحية.

والمسرحية تشغل نفسها بعرض الإشكاليات التى بدأت تظهر على الساحة الثقافية مع ازدياد قوة التيار الداعى للحفاظ على البيئة باعتبارها "حيزاً مكانيًا بالغ الحساسية". ومن الإشكاليات المهمة التى تطرحها المسرحية تمثيل "الآخر" والعناية به وعرض مشاكل الوطن الأصلى والحنين إليه على خشبة المسرح. وسوف نرى فى هذه الدراسة أن "الغربة" تسكن كل الأحاديث عن الوطن.

تصرف كأنك فى بيتك

فى إيماءة أصبحت مألوفة بعد عقود من الممارسة المسرحية التجريبية فإن مسرحية "الطريق" تبدأ قبل بدايتها. فالعرض يسبقه عرض آخر. وهذا بدوره يسبقه حدث قصير تافه وهزيل. وذلك هو مايمكن أن نطلق عليه "أثر العرض"، كما يتميز بأنه محير لدرجة تجعل الكثيرين من المشاهدين يفتقدون أثره تمامًا، وذلك ليس فقط لأنه يحدث فى "الشارع الذى يقع أمام المسرح" ولكن أيضًا لأن الأحداث التى يدور حولها هذا الحدث غير مهمة وغير مؤثرة على وجه الإطلاق. فالفتاة المراهقة والتى تُدعى "شانتل" ***Chantal*** "تحوم حول" المسرح وتصاحبها فتاة أخرى اسمها "ليندا" وهى تبلغ من العمر اثنى عشر ربيعًا. هذه الفتاة؛ وعلى عكس شانتل، لا تظهر مرة أخرى فى المسرحية. وتجلس الاثنتان معًا على سلم المسرح تلعبان لعبة "الطباشير" وهى لعبة قذرة فى بعض الأحيان. وعندما يقترب موعد بدء العرض، يخرج مدير المسرح ويطلب منهما أن تذهبا.

ومن الواضح أن هذا المشهد ليس له أهمية نظرية كبيرة فهو يشير إلى نوع من التعدى على حدود العدبد من العاملين فى الحيز المسرحى: ذلك الحيز الذى يوجد بين المسرح "كمبنى" والعالم الخارجى.

والحقيقة هى أن مضمون المسرحية يتسم بأنه هزيل وضعيف. ويؤكد هذا عنصران هما بناء المسرحية والتجاوز الذى يعتبر تخطٍ للحدود الدرامية. ثم إن إغلاق المسرح ليس محكماً وحدود المسرح يمكن اختراقها أيضا وبالطبع فإن هذه الفكرة تمثل ركيزة المسرح البيئى، فانزلاق المعنى بين المناطق المختلفة للبناء الدرامى، يولد التأثيرات المفضلة لدى هذا النوع من المسرح (وهى الهدم والتدمير والابتعاد عن الاتجاه الصحيح وفى بعض الأحيان الإدخال المتزايد للصور، الذى تتطلبه الممارسة المسرحية.

ومما يؤكد هذا التعدى والتجاوز للقوانين المسرحية استخدام أسلوب الأداء المتبادل غير المتناسق بين الممثلين بمعنى أن يقوم ممثل من المسرحية بأداء دور ثم يأتى آخر من خارج المسرحية ليؤدى نفس الدور. وهذا يؤدى إلى نوع من التسرب التام، ويجعل المعنى الدرامى غير واضح وغير مؤثر.

ويشير هذا إلى مايمكن أن نطلق عليه حافز الأداء الخارجى فى مسرح الطليعة، وهو يتخطى حدود المسرح وهو خالٍ من المضمون كما أنه يشير إلى رغبة المسرح فى أن يتعدى حدود ذاته وأن يصور الواقع على المسرح.

إن الحدث الآخر الذى تتضمنه المسرحية، والذى يطلق عليه اسم "ماقبل العرض" فى النص المنشور، يبدأ من بيان وتوضيح الطبيعة المعقدة التى يتصف بها أثر العرض، موضحًا ومؤكداً على فكرة أنها فارغة وغير ذات أهمية حتى قبل أن تظهر لأول مرة. فمشهد "ماقبل العرض" يستخدم ليتعدى حداً تقليديًا من حدود المسرح، وهو الحد الموجود بين العرض ذاته، وبين كل النشاطات التى تدور حوله.

فطبقًا لرأى أرفنج جوفمان فإن المشاهدين سوف يشاركون فى العرض "كممثلين"، كما أن مشهد ماقبل العرض تكمن أهميته فى هذه الفكرة، ومدخل المسرح عادة مايستخدم هذا الحيز فى إعداد المشاهدين للدخول إلى صالة العرض والبدء فى أداء دورهم "كمشاهدين" وهذا الفراغ يصور كمكان كلاسيكى مضاء يمثل عتبة بين الحيز المكانى والزمنى، بين العالم الخارجى والعالم الداخلى للمسرح.

ونتيجة لذلك أصبح هذا الفراغ واحداً من أكثر الفراغات استخدامًا فى المسرح البيئى، حيث أن استخداماتها المعتادة (مثل تقديم صور جانبية ونشرات عن الإنتاج) قد تم استبدالها بوسائل أخرى أكثر نشاطًا وأكثر تفاعلا مع العرض، وتتضمن وجود الممثلين بالملابس كما تتضمن عناصر التصميم. إن هدف هذه النشاطات هو ببساطة إدخال الممثلين فى عالم الخيال، وبالتالى إزاحة وحجب الحدود بين مايجرى على خشبة المسرح وبين العالم المأهول بالمشاهدين مرة أخرى.

فالردهة بالنسبة للمسرح البيئى هى مكان مفيد خاصة لخلق ما يطلق عليه أرنولد أرنونسون "المكان الموحد"، وطريقة للعرض حيث يتداخل ويتحد كل من خشبة المسرح وصالة العرض، واستخدام الردهة من أجل أهداف دراميـة قد يكون خطوة نحو خلق "الحيز الحولى" التام فى المسرح البيئى، الذى يقوم على حيز مشترك تمامًا، لا توجد فيه تفرقه بين كل من المتفرج والعرض. وبالتالى فإن الحيز يصبح أقل تحدداً لأن هناك نوعًا من المشاركة المكانية. وهكذا يصبح هناك نوع من الصعوبة المتزايدة لخلق علاقات أمامية، وبالتالى فإنه يمكن اعتبار العرض أكثر بيئية.

إن المحتوى والتأثير لمشهد ما قبل العرض لكارت رايت يمكن على الرغم من ذلك اعتباره مختلفًا تمامًا عن هذه الفكرة وعلى سبيل المثال فإن الأحداث التى يبدأ بها "أثر المسرحية"، وهى الأحداث التى يتضمنها مشهد ماقبل العرض تتصف بأنها ليست ذات أهمية خاصة أو حتى درامية، ولكن على العكس من ذلك فإن هذه الأحداث تتضمن صفة معينة سوف تميز أحداث المسرحية عمومًا، وهى صفة "الرحلة غير اللطيفة". وهذه الرحلة ليست رحلة مثيرة ولكنها بالأحرى رحلة اجتماعية. وهى نتاج البناء النظامى الثنائى للشخصيات والمشاهدين حيث أنهم يتبادلون الأدوار مع بعضهم البعض. ففى الكلمات الأولى فى العرض نجد أن المرشد "سكليرى" ***Scullery*** يرسم ملامح الطريق لنا مستخدمًا نوعًا من التلميح الذى يتسم بالسخرية، والذى سوف يؤثر بالتدريج

تأثيراً سلبيًا على درجة التواصل مع الجمهور ثم يخاطب الجمهور بطريقة مباشرة، ويقول:

"قد تأتى لياليك التى تختارها لترانا. قد تأتى ليالينا التى نستعد فيها لكى نخرج ونشرب، هذا هو طريقنا وطريقتنا. ولكنها الليلة طريقتك، فلا تشعر بالضيق معنا وتصرف على راحتك وكأنه منزلك". هذه الدعوة التى تتسم بالسخرية يتم توضيحها من خلال جملة "سكليرى" والتى تلى هذه الجملة مباشرة وهو يقول: "أيها المتطفلون أيها "المشاهدون من الخارج" المحظوظون "سوف نقابل جميع الأنماط البشرية هنا".

تقوم المسرحية بعرض العالم المرتبط بالطريق بوضوح، اعتباراً من بداية المسرحية كصورة فوتوغرافية للعالم الذى يأتى منه المتفرجون. ففى سياق المسرحية نجد أن تأثير ومعنى هذا اللقاء يتكشف بوضوح، وبالطبع فإن ما يظهر على أنه نوع من اللقاء المقابلة يتم تحويله إلى نوع من المواجهة، هذا الإحساس المفهوم ضمنيًا للاختلاف الجذرى بين عالم الشخصيات وعالم المشاهدين يتم الإشارة إليه من خلال استخدام شخصية المرشد والذى كان له التأثير الذى تبع ظهوره مباشرة فى استحضار نوع من التناص مع المسرحية وخاصة مسرحية "وليدر" **Wilder** والتى تحمل اسم "مدينتنا" بالطبع. ولكن مسرحية الطريق تتعدى فكرة التناص لتشتمل على فكرة أخرى وشئ إضافى ثم الإشارة إليه فى مقالات "بينيوكت بينيديكت" **Benedict Nightingale** النقدية، والتى وصفت المسرحية بأنها تتويج للشارع من خلال استخدام الوسائل الملفوظة والقذرة والنفايات التى تملأ المجارى.

فمسرحية "تحت شارع ميلك دود" تمتلئ بالألفاظ الفظة، اللاعنة، واليائسة البائسة، كما أن مسرحية "مدينتنا" تقع فى فوضى نهائية (وذلك طبقًا لما نقله كوهن). فبدلا

من استخدام منطق التناص، الذى ينتج معنى حديثًا ومترابطًا، فإن مسرحية الطريق تحوله إلى أسلوب ساخر يتمثل فى علاقة المحاكاه بين سكاليرى الردئ وشخصية مدير مسرح ويلدر المتكبر والتى يتم الإشارة إليها منذ البداية عندما يقوم سكاليرى بوصف جولة الطريق التى يدعو إلى القيام بها. وبعيداً عن كونها دعوة لزيارة عالم مثالى يتسم بأنه طبيعى فإنها تصبح جولة حول معرض هزلى ساخر، ورؤية سريعة وبعيدة للعالم الغريب.

"قد تحدث ثورة اليوم، فمن الممكن أن يحصل هو على صيد، كما يمكن أن تتشاجر هى الأخرى. هيا ننزل إلى الطريق حتى نرى، فسوف نمر على المنازل واحداً بعد الآخر، فامسك بيدى لأننا سوف نذهب الآن، انظر..إنه لا توجد أى حواجز حيث أن الطريق يدعونا ويأتى إلينا (ويبدأ فى الضحك، ويتميز هذا الضحك بأنه صاخب وعالٍ)".

إن وضع دعوة سكاليرى وجولته يتم توضيحها أكثر فى الأحداث التى تجعل من "الأستاذ" نموذجًا للتحدى الواضح للادعاءات الأنثروبولوچية الخاصة بعلم الأجناس والتى بدأت بالمدرسة الطبيعية وبلغت ذروتها وأعلى درجة لها فى محاولات المدرسة التجريبية التى تقدم مسرحيات تعيد خلق وتقديم "الأعماق الدنيا" للمجتمع. وذلك من أجل تعليم الطبقة المتوسطة التى يتم تشبيهها هنا بمشروع الأستاذ الأكاديمى المتواضع. وهو يقول عن هذا المشروع: لقد بدأته بعدما طردونى من العمل لأننى عمالة زائدة. لقد بدأت دراسة أنثروبولوجية للطريق، وظننت أننى سوف أغوص فى أعماق التاريخ. ولكن بدلا من ذلك نجد أن كل ما فعلته هو أننى انحدرت.

فقدت زوجتى وأسرتى ونصف أبنائى. والآن، فإن كل ماتبقى لى هو هذا الشريط وهذا الصندوق الملئ بكل مذكراتى وكل ما استطعت أن أدونه، فمنذ زمن بعيد طرحت فكرة عمل كتاب جانبًا، وبدلا من ذلك فإننى أقوم ببيع مذكراتى من أجل الحصول على القليل من النقود وعلى عدد من شرائح البطاطس.

إن انحدار الأستاذ من مجال العمل الأنثروبولوجى إلى أن يصبح مهرجًا فى الشارع، يحتوى على مدى تحدى المسرحية للبيئة وخاصة أفكارها الأيديولوجية والأمثلة القليلة التى يعطيها الأستاذ "لفنه" المشكوك فيه "وكذا دراسته المشكوك فيها" وهذه الأمثلة توحى بأن المشروع كان مشروعًا منافيًا للطبيعة والعقل (وأنه لا يمكن تحقيقه مهما كانت الظروف) تمامًا مثل المشروع والنشاط الذى يقوم به المشاهدون الآن. وأول الأمثلة التى يعطيها الأستاذ هو قراءة "نص" من بطاقة كان يحتفظ بها بين مجموعة من الأشياء الموضوعة فى صندوق الأحذية.

"الحياة الاجتماعية فى الطريق: حافة شارع وود ستريت. وقع حادث فى شتاء عام ألف وتسعمائة واثنين وثمانين، كانت هناك امرأة تتحرك خلف بيانو، رجلان يتشاجران من أجل فطيرة، طابور من العاهرات العجائز يجلسن هناك وهن لازلن يحتفظن بقوة البنية مثلما كن فى زمن الحرب. وتجد أسعار الأحذية التى يرتدونها موضوعة على كعوب هذه الأحذية وتظهر هذه الأسعار عندما يجرين نحوك، وعندما تمشى فى مكان قريب منهن.

وقد أخترت واحدة منهن وعاشرتها فى الغرفة الخلفية على منضدة البلياردو، ودفعت لها ثلاثة جنيهات واثنين وثلاثين سنتًا. لم يرنا أحد، وأعتقد أنها غير راضية عما تفعله ولذلك فكرت فى أن أحدثها بعد ذلك...قالت لى إنها مضطرة لأن تفعل ذلك من أجل أطفالها الأربعة، وقلت لها إن ثلاثة جنيهات واثنين وثلاثين سنتًا تمثل مبلغًا ضئيلا، فردت إنه ليس مبلغًا كبيراً ولكنها هى الأخرى ليست على درجة من الجمال، كما أننى لم أكن بهذا الغنى ولذلك فقد رضيت بهذا المبلغ. انظر كيف يكون من السهل أن تنزلق فى الهاوية حتى وأنت عالم من العلماء".

وعلى الرغم من أن هذا المثال يمثل وثيقة ساخرة تُفجر أسطورة المشاهد الذى يتسم بالموضوعية فإن المثال القادم، والذى يقع ضمن البناء النصى للعمل وجمع المعلومات

يحط من قدر التنافر اللا معقول بين حياة الأفراد الذين يعيشون فى أماكن مثل الطريق، والحديث عن المجتمع الأكاديمى والدراما التى تهتم بتصوير المجتمع والبيئة الواقعية وتحاول فهم حياة أفرادها. فتقدم امرأة صغيرة تسكن الطريق موضوعًا من موضوعات مجموعة الأستاذ. وحينما يبدأ الحديث يضع شريطًا للتسجيل عليه، وقبل أن يعطيها جهاز التسجيل للتحدث يسجل: "ذكريات شارع وود".

إن ذكريات هذه الشابة التى ترويها "الأستاذ" لا تحتوى على النكهة اللطيفة التى يشير إليها العنوان، ولكنها بدلاً من ذلك ذكريات كئيبة ومثيرة للاشمئزاز مثلها مثل كل شئ على الطريق.

"فالبيانو سوف ينكسر لو وضعت يدك عليه، والجدران صفراء، والمناضد منقوعة فى شراب البيرة، والحانة والنادى والأشخاص وكل شئ يتصف بالكآبة. كان هناك شخص يدعى "سلاك"، و"رچيل"...و"ب وآتش وباى"... و"نيللى" ذات الوجه الطويل والتى كانت تبلغ من العمر ثمانية وستين عامًا، ومازالت مستمرة فى المهنة ولكنها كانت لها عادة قبيحة، وهى ممارسة الجنس فى المكان المخصص لإصلاح الأحذية. عمومًا حينما ترى رجلاً يمشى على ركبتيه، تأكد أنه كان مع نيللى".

بالإضافة إلى الرؤى المختلفة والمفيدة التى تطرحها مسرحية الطريق فإنها تقدم تقريراً آخر عن الاختلاف بين الكتابات النقدية المرتبطة بالحفاظ على البيئة وتوضح أنها تمثل حلمًا بالوفرة والرخاء، وتدعو إلى أيديولوچية تهيمن على الاختلاف الثقافى وتمثل الغيرية.

إن الدراسة النقدية التى تقدمها مسرحية الطريق، تمثل مجازاً خاصًا بالمكان، تزداد أهميته بالنسبة لهذه الدراسة التى تدور حول المنزل كوطن، وكما سنرى فيما بعد فى هذا الفصل، وبعد ذلك من خلال هذا الكتاب فإن فكرة الوطن يتم بناؤها من خلال

الأعمال الدرامية المكتوبة خلال هذا القرن (منذ كتابة مسرحية بيت الدمية). إن المنزل هو رمز الوطن.

إن عدم التوافق المؤلم بين معنى السكن الحرفى والإحساس بالوجود فى الوطن يعطى لبدايات المسرح الحديث موضوعاته الأساسية، وكلما ينقضى القرن فإن عدم الارتباط هذا يتغير ويتحول إلى صيغة أقل تراجيدية تصنع الأعمال الدرامية التى تدور حول فشل العودة حيث نجد أن الحنين إلى الوطن، والإحباط يتخذ أشكالا مختلفة وأنماطًا كثيرة (من النمط النفسى الى النمط السياسى والميتافيزيقى -من مسرحية زيارة إلى مسرحية الأم الشجاعة ومسرحية فى انتظار جودو) وهذه المسرحيات تعمل بالتدريج على تمهيد الأرض والخلاص من الحنين والإحباط فى محاوله للوصول إلى ترابط عاطفى خارج نطاق الحديث الضيق عن المنزل والوطن.

ويمكن وضع مسرحية الطريق ضمن المسرحيات التى تتحدث عن الشعر والحنين الذى يدور حول الوطن. فالمكان الذى تنتمى إليه الشخصيات هو الطريق. فالطريق كاسم جنسى يستثير ويبدد الإحساس بالانتماء. ومسرحية الطريق تستحضر وأيضًا تخلق وتبعث أفكاراً كثيرة عن المنزل وهى تعتبر نوعًا من السخرية من مثال المدرسة الطبيعية الذى يدور حول فكرة الخصوصية. فالطريق يمثل حيزاً لكل شئ وفى نفس الوقت حيزاً لأشياء بعينها تمثل كلها حقائق اجتماعية.

إن تجربة سكان الطريق يتم نقلها عبر "مسرحية الطريق" على أنها شكل من أشكال السجن المعروفة أسبابه الاقتصادية والاجتماعية وبالتالى يجب علينا ألا نقع فى شرك التحولات الشعرية التقليدية التى تمثلها بطولة الرحيل. وعلى الرغم من أن مجاز الرحيل أو الهروب منتشر جداً، كما أنه مستخدم بكثرة فى المسرحية فإنه يظهر فى صورة طباق توكيدى للدلالة المجازية على تحقيق الذات بالتحديد. والصورتان المقدمتان

للرحيل فى المسرحية تظهران بالتتابع أثناء عرض المسرحية، وتتصف الصورة الأولى بأنها الأكثر قسوة فهى تقدم اثنين من الشباب يموتان من شدة الجوع نتيجة إضرابهما عن تناول الطعام. ذلك الإضراب عن الطعام الذى يشعر به هذان الشابان فقط يتسم بأنه ذو طابع سياسى جدا، كما يتسم بأنه الإيماءة الوحيدة للثورة الحقيقية ضد حقيقة الطريق المفزعة. ومن خلال حديث الشاب الذى يحتضر، والذى يتصف بالهذيان المتصاعد، يتم تحويل المسرحية إلى مسرحية أخلاقية تنتمى إلى تيار ما بعد الحداثة، وهى تزخر بالرؤى الخارقة والرموز المجازية التى قامت المدرسة الطبيعية بحجبها عن خشبة المسرح.

"أشعر أن إنجلترا تدفع بعقلى خارج رأسى، لقد سئمت ذلك، سئمت من كل شئ، إن الناس الذين يقرأون الصحف مثل صحيفة "الرؤية الأوربية للعشاق" و"ملكتنا الأم"، و"دموع ماجى" يتم خداعهم مراراً وتكراراً. ماهذه التفاهة؟ إن "بن" يرقد هنا منذ أسبوعين...وهذا الخداع يسرى ويستمر عبر الأجيال. إن الخوف يملؤنى...فكل الناس يتصفون بالجنون، والعالم فى حقيقته يمتلئ بالشر والكآبة. إن المرارة بداخلى قد ازدادت حتى أصبحت علامة تميزنى وتملأ قلبى مثله مثل الوردة السوداء التى تتجه أشواكها نحو صدرى وأنا أريد أن أتخلص منها. آه...لقد كان كل ما أتمناه هو أن أقوم بتربية طيور بيضاء ممتلئة وجذابة، وأن أقوم بتربية خنزير صغير ويكون قويًا، وهذا هو مصيرى. إننى ألومك أيتها الجارة، كما ألوم صديقك المفضل وهو الدين والإيمان فقد قمنا معًا بقتل الطفولة فى الإنسان."

إن الموت النهائى لجوى ***Joey*** وكلير ***Clare*** وذلك قبل "الفترة الفاصلة" المكتوبة فى النص (حيث تجد أن الشجب الشديد للمسرح البيئى يتأرجح، يمثل لحظة قوة ووضوح، ولكن الرؤية التى يبعث بها جوى وهو يلفظ نفسه الأخير لاتحمل أثراً للبطولة أو أى دعوة للإصلاح ولا حتى أى ادعاء للحقيقة الأخلاقية.

إن المشاهدين -مشاهدى المسرحية- يتم تمييزهم بوضوح لأنهم يتصفون بالبعد المتعمد عن مصائر الأشخاص مثل چون كلير، ومثل كل هؤلاء الذين يسكنون الطريق.

"انظر إلى...فأنا الألم ذاته، فالألم يملؤنى من أخمص قدمى إلى أعلى رأسى. فانظر إلى...فإننى أنا الحل، وليس هناك حل، فهذا هو الحل الذى يتسم بالذكاء، وهى الإجابة عن السؤال الأول ولكن ليس هناك حل. (ويتوقف ويحملق). ولكن كلكم تضيفون صيغة الاحتمال...أليس كذلك؟" ويمعن...ثم يموت.

يتم التأكيد على فكرة هروب چوى دون وهم للرحيل من خلال موته الغير مألوف والذى لا يأتى فى نهاية المسرحية. المسرحية لم تنته بعد. مازالت هناك مجموعة طويلة من المشاهد المحزنة والتى تشير إلى نوع من الاضطراب الذى يحدث قبل نهاية المسرحية. وحينما تصل المسرحية إلى المشهد الأخير فإن المشاهدين يبدءون فى نسيان كل من چوى وكلير كما لو كانوا دائمًا منسيين. تترك المسرحية أثراً على المشاهدين وهو ليس بالتأثير المروع والمؤثر لميتة چوى، ولكنه شئ مختلف تمامًا. إنه مشهد يشير إلى التحرر بالصدفة والذى كان فقط نتاجًا للآلية الخفية الكامنة فى الإنسان المسماة: قوة التحمل.

ويشتمل المشهد الأخيرعلى أربع شخصيات، امرأتين ورجلين، والذين تم سحبهم من الحانة وإعادتهم إلى المنزل، وبعد فترة القهقهة وتلمس الطريق والشجار والإحباط العام تعترف المرأة بالرجال المذهولين إنهم يريدون أن يحدث شئ آخر كنوع من التغيير، ومما يثير الدهشة أن الرجال يأخذون على عاتقهم مهمة التحدى ويقررون أن يجعلوا السيدات ترى شيئًا مختلفًا...شيئًا نفعله حين تضطرنا الظروف، ويتضح أن هذا الشئ ماهو إلا شئ تفعله دائمًا عندما تتأثر بما هو موجود فى الخارج. هذا الشئ يتحول إلى طقس من طقوس التطهير الدرامى الذى تستدعيه الذات، وفى أثناء التطهير الدرامى

تحدث خيالات بريئة مذهلة بسبب الإغراق فى الشراب وبعد ذلك يستمع الجميع إلى ألبوم المطرب "أوتيس ريدنج" ***Otis Redding***. ويبدو هذا الإجراء غير معقول وسخيف إذ إن القوة المسرحية لطقس التطهير تبدو مذهلة ومدهشة لكل من يعنيهم الأمر.

تقول لويس: "أنا سعيدة لأننى لم أتحدث أى حديث مثل هذا الحديث طيلة حياتى" وتنهى حديثها قائلة: "ولو استمررت فى الصراخ بطريقة ما ... فمن الممكن أن أهرب بطريقة ما..." ويأخذ الآخرون كلامها ويحولونه إلى أغنية يتم ترديدها مرات ومرات: "بطريقة ما، بطريقة ما، يمكن أن أهرب"، ويقومون بتكرارها بطريقة أسرع وأسرع ونبرة أعلى وأعلى "فكله مرتبط بعضه ببعض، الأيدى والأرجل حول بعضها" حتى يصبحوا فى النهاية "ذوى نبرة عالية وقوية" ويتبع ذلك إطفاء الأنوار وسكون.

فماذا تستطيع أن تفعل بهذه النهاية ذات الحس الطقسى العالى، وماذا يستطيع أن يقوم به النقاد الذين تأثروا بهذا الطقس -البيئى- لقد أثار هذا جميع الاتجاهات الأيديولوجية التى يعتنقها مايسمى بالعالم البدائى الساذج. إننى أريد أن أقترح أن مسرحية الطريق تضع مبدءاً مضاداً لفكرة البدائية المحاطة بالشقة كما يحدث مثلا فى مسرحية ديونسيوس عام ١٩٦٩ .

إن مسرحية الطريق كما أعتقد تمثل صورة مضادة لأعمال بريخت، وخاصة فيما يتعلق بالوعى الفكرى أو ماشابه ذلك، إن هذا البناء الفكرى المؤثر، الذى نما فى مسرحية الطريق أصبح واضحًا بشدة من خلال المثل الضمنية والنقدية التى تمثلت فى المسرح البيئى والمسرح الملحمى على التوالى.

إن استخدام المسرحية للفراغات الغير تقليدية كى تحتوى على جوهر العمل الدرامى لا تخلق لنا مشاهداً مهمومًا بالعمل الدرامى أو مشدوداً إليه. ومشاهد مسرحية الطريق يجد أنه من الواجب عليه أن يتحرك فى فراغات مسرحية غير متوقفة خارج

إطار المسرحية الحقيقية، وقد أصبح هذا الأمر موضوعًا للخلاف بين المشاهد الرجل، والمشاهدة المرأة مما كان له أثره النهائى وهو وضع رؤيتهما للمسرحية موضع تساؤل عميق.

وينهى سكليرى مسرحيته بسخريته المعهودة:

"لو كنت موجوداً فى المنطقة فقم بزيارتى مرة ثانية". إن عدم الربط بين عالمه وعالمنا، إنما هو شئ صحيح ولا يمكن مجادلته. وما يقدمه رود لا يمثل أية أهمية لأى من المشاهدين الذين تقوم المسرحية بإثارتهم: فالمشاهد الذى يهتم بالنمط الواقعى (يبحث عن رؤية حقيقية للحال الإنسانية) والمشاهد الذى يهتم بالبيئة (يبحث عن تجربة عاطفية وروحية) ومشاهد المسرح الملحمى (يبحث عن نوع من الفهم التاريخى والسياسى).

فمشاهد مسرحية الطريق، وفكرة المسرحية بصفة عامة، قد تم تقديمها ونقلها من خلال مشهد فى داخل المسرحية.

يشير سكليرى إلى النافذة ويقول: "انظر إلى هذا المنزل المهجور، لقد كنت أهدف إلى تفتيشه لرؤية ما إذا كان يمكن عمل أية إصلاحات أو إضافة دعامات ونوافذ أخرى، وبعد ذلك يتسلق ويدخل إلى المنزل دون أن يراه أحد، ويعود من وقت إلى آخر ليعلق على الغنائم التى حصل عليها من المنزل، والتى تتضمن "دمية قديمة" وهذا يثير حزن سكليرى "كيف سيكون الحال عندما تدخل منزلاً قديمًا، فدائمًا ما تجد هناك دمية قديمة، أوراق محترقة، وكارت تهنئة أعياد رأس السنة." ولا شك أن الشخص الذى يكتب مثل هذا الكتاب كما أفعل أنا لا بد أن يقوم بربط كل هذه الملاحظات مع بيوت أبسن التى تشبه السجون.

إن تفتيش سكليرى المستمر والطويل للمنزل هو رمز ملائم وصحيح للمشروع الطبيعى الواقعى. فالمنطقة الخلفية المخصصة لوضع الأشياء القديمة والتى يدخلها كل يوم ماهى إلا تذكرة وعودة للماضى ويعتبر ذلك نوعًا من الانصياع إلى كل الأعمال المسرحية الحديثة التى تقوم على عرض الأشياء القديمة والتى سوف أتحدث عنها فى فصل قادم حتى أشير إلى فكرة التكرارية للأسلوب المسرحى القائم على استحالة العرض الواقعى الطبيعى وذلك لتوضيح هذه الفكرة.

ومن أكثر الأشياء وضوحًا ذلك الحدث الذى ينهى المشهد عندما يخرج سكليرى من المنزل مذهولاً فيعترف أنه "لم يكن هناك أحد يعيش فى هذا المكان...، ويقوم الرجل بالرد عليه قائلا: "حسنًا ... حسنًا جداً!"

والحقيقة أنه سيصبح معروفًا فيما بعد أن هناك زوجين يعيشان فى المنزل. وذلك يظهر عندما نجد رجلا يتشاجر مع زوجته الغاضبة خارج خشبة المسرح، والمنزل الذى كان يعتقد أنه مهجور يتضح أنه آهل بالسكان، ومحتوياته التى كانت تعتبر أدوات مستخدمة ومستعملة، وأشياء بالية، يتضح أنها ممتلكات للأشخاص الحقيقيين، ولكن هؤلاء الأفراد استمروا غير مرئيين تقريبًا، وغير معروفين تمامًا. وهذا الشئ يمثل منطق مسرحية الطريق، وهى تدون تجربة مسرحية وتتحدى أكثر افتراضات الدراما الحديثة حول المسرحيات والمكان، كما تكشف مسرحية الطريق عن وجودهم وفنتازيا ذات أبعاد أنثروبولوجية تحاول قهر الآخر (الغيرية) دون الانفصال عن الذات، وذلك من خلال استثمار المسرح للوجود الذاتى الحسى والرؤية وكذلك العرض.

وفى الفصول التالية، سوف أستوضح وأستكشف الطرق المتنوعة، التى تؤدى بنا إلى موضوعات الدراما الحديثة، وكذلك رمز الوطن ومثال الانتماء ومفهوم "الغيرية". إن صيغة هذا التعايش القائم على المتناقضات، والذى تم تجديده فى الواقعية

الكلاسيكية واضحة وجلية بالقدر الكافى مما شجعنى على صك المصطلح "جغرافية المكان". وهذا المصطلح يشير إلى المشكلة ذات الحدين "مشكلة المكان" و"المكان كمشكلة" وهى فكرة تميز بدايات الدراما الحديثة.

وهذه الجغرافية تتضح ويتم عرضها والسخرية منها وكذلك إعادة بنائها فى المسرحيات التى ظهرت بعد منتصف القرن. وهى تواجه ضغوط العالم المتزايدة والتى يتم تحديدها بسبب البعد نتيجة للهجرة واللجوء السياسى، فالقصة التى تنشأ هى قصة للانفصال والاستمرار قصة للاختلاف والتطابق، وقصة لصورة التحول الذى يمثل المجاز الذى يسود الدراما الحديثة وهو فى نفس الوقت يعزز قوة وتأثير المجاز القديم ألا وهو: الرحلة.

الفصل الثانى

جغرافية المكان : سياسة الموقع المؤلمة

"لم أفهمها على الإطلاق، ولكننى استمتعت بمشاهدتها. لقد قمت بالتمثيل ببراعة كما أن تجهيز المسرح كان جميلا. (وقفة) كان يجب أن يكون هناك كثير من الأسماك فى البحيرة." (تريجورين مسرحية "طائر النورس".)

لقد كانت الوقفات الموجودة فى رد فعل "تريجورين" لمسرحية "تريبليف" المختصرة (المصغرة) والفروق التى تميز بين التمثيل المسرحى والمعنى والتمثيل الواقعى والأداء والمكان (بطريقة غير متوقعة وكوميدية) وبين الفن والطبيعة هى التى تحدد موضوع هذا الفصل.

سوف يتم التركيز أساسًا على صورة ألوطن والاغتراب وعدم الامتلاك فى بدايات الدراما الحديثة، والحقيقة المطلوب الإشارة إليها هى أن هذه الصور قد نشطت وأصبحت فعالة وتمت صياغتهامن خلال مبدأ أساسى يمكن أن يصاغ من خلاله مصطلح جغرافية المكان: مشكلة المكان، وأيضا المكان كمشكلة والذى يضيف للدراما الواقعية عمقًا شديداً يظهر كسلسلة من التناقضات والترتيبات المتعددة للمواقع ابتداء من الأماكن المحدودة جدا إلى الحيز المتوسط إلى الأماكن الأكبر مثل الجيرة ومسقط الرأس والدولة أو الوطن والذى يمكن تصنيفه ضمن هذه المواقع أو الأماكن.

ومن أهم التناقضات الأساسية هى تلك التى تتداخل بشكل يثير الضحك، كما هو الحال بين الإنسان والطبيعة وصورة الدراما تجعل من الطبيعة مجرد موقع للمناظر.

هذا التناقض أو التعارض بين الأفراد وبيئتهم الطبيعية يمكن إدراكه وملاحظته فى العديد من الأعمال الدرامية الرومانسية فى نهاية القرن التاسع عشر خاصة فى أعمال إبسن *"Ibsen"* وتشيكوف *"Chekhov"*.

ومع ذلك فإنه لإدراك أهمية هذه المادة المتعلقة بدراسة علاقة الأفراد بأوطانهم وبيئتهم (وهى أقل الموضوعات دراسة وأقل أوجه الدراما الحديثة فهما ومناقشة، فى الوقت الذى تم فيه حصر مناقشة موضوع الطبيعة حتى الآن على نقطتى الواقعية والخيال)، ونحن نحتاج أولا إلى تحديد موقع هذه العلاقة فى نظام أكبر للتفكير كما يجب تخيل العلاقة بين الأماكن والأفراد.

كما أريد أن أوضح أن هذا الفصل "سياسة الموقع المؤلمة" يظهر الدراما الواقعية طبقا لمعقوليتها ومنطقيتها، كما يظهر مدى الانفصال عن الطبيعة والذى قد يكون متطرفا ولكنه يكون متجانسًا تماما بل فى بعض الأحيان يكون ضروريا ويعتبر مبدءًا أساسيًا فى سلسلة من التناقضات ليست كلها غير مرغوب فيها.

هذه التناقضات أخذت معناها من خلال "نموذج الدراما التى تعبر عن المكان" والتى تؤكد على الدراما الواقعية، وتساعد أيضًا على بناء شكل معين للهوية: "الهوية بمعنى التفاعل والتفاوض مع...وفى بعض الأحيان بمعنى التماثل والتطابق أى التوحد وأحيانًا أخرى بمعنى التغلب البطولي والانتصار على قدرة المكان."

التمثيل داخل المنزل

إنها لسخرية واضحة من الدراما الحديثة أن تكون واحدة من أكثر الكلاسيكيات المرعبة تحمل كلمة الرحلة فى عنوانها أطول رحلة عبر الليل تأليف أونيل والتى تمثل معاناة وصراعا راسخا فى الدراما الحديثة بين نوع من "الشعر التقدمى-أو حركة التطور أو التغير" وبين قوة جاذبية المكان. وقوة الشد بين هاتين القوتين والتى تسميها "ليندا بين زيفى" "المساعدة على التحرر والهروب والرغبة فى العودة والثبات"

("الوطن ما أحلى الوطن") والذى يساعد على مثالية الصورة من خلال تناقضها ليس بواسطة العكس المنطقى للانتماء ولكن "للسجن". فى أكثر الصور القاتمة (على سبيل المثال فى "مس جولى" كما جاء فى الفصل السابق) فإن الصراع بين السجن والمنفى يخيم على مشروع إعادة هيكلة الذات والعالم ضد فكرة محددة المكان مثل القدر. فى مثل هذه الأوقات فإن الأماكن المستعارة فى أشكال وهيئات مختلفة تتضمن هياكل كبيرة مثل الأمم والطبيعة وأماكن أرضية أخرى مثل المنزل والوطن ومسقط الرأس وتؤثر تأثيراً قويا قد يصل إلى درجة الشلل للأبطال بحيث يصبح الرحيل هو رغبتهم ومهمتهم القاطعة.

وهذا بالتحديد هو البناء القائم على الصراع لمسرحية أونيل ***O'Neill*** تنتهى بما يمكن تسميته الدراما التى تعبر عن المكان والتى تكون فيها كل شخصية وكل علامة مرسومة وموضحة من خلال مشكلة مع المكان. وتتمثل هذه الظاهرة فى أوضح صورها بالطبع فى "إدمان مارى ثيرون ومرض إدموند ثيرون بالسل". والظواهر الأخيرة تمثل ضمانا للمستقبل المريض، وتقديم وعد للاحتفاظ بإدموند سجينا فى مصحة. معزولا عن مصدر حريته الوحيد وتحقيقه لذاته وهو البحر.

أما المشكلة الأولى وهى "إدمان مارى" فترتبط بطريقة واضحة ومكررة بمارى ذاتها وهى تشير إليه بأنه معاناتها وإحساسها المؤثر بالغربة. فقد عانت مارى بشدة من ضرورة التمسك بحياتها على الطريق مع زوجها الممثل متحملة تربية وتنشئة أولادها فى سلسلة من الفنادق الرخيصة الغير معروفة والفقيرة.

وطبقا لرأى ابنها إدوارد فلم يكن إدمانها للمورفين هو النتيجة الوحيدة المباشرة لحياتها الدائمة الاغتراب بالضرورة ولكن أيضًا بسبب حالتها اليائسة وعدم شفائها المستمر. "لقد قمت بسحبها معك من مكان إلى آخر، فى مختلف فصول العام ولا

تستطيع أن تتحدث مع أحد منتظرة ليلة بعد أخرى فى غرف منزل قذر وأنت تعود مكدوداً ثائراً "بعد أن تغلق الحانات؛ ولذلك فإنه من الطبيعى أنها لم تكن لديها رغبة فى الشفاء".

،والآن فإنه خلال فترة توقف قصيرة من رحلاتهم الشاقة، فإن مارى قد وصلت إلى نقطة معينة، إذا شئت، أزمة جغرافية مثيرة للشفقة، فبدلا من التمتع بإحساس الوجود أخيرا بالمنزل، فإنها تجد نفسها سجينة أكثر مما كانت ولكن فى مكان قذر ومنعزل وتسكن وهى مدمنة كشبح مجنون. وفقا للملحوظة التى قالها زوجها "إنه ليس سجنا" فأجابت "لا...أنا أعلم أنك لا تستطيع أن تساعد على التفكير فى أنه منزل". فمنزلها دائمًا يحيطه الضباب ويخلو من السلام والأمان الذى يمثله المنزل والوطن، وهو مجرد صورة طبق الأصل من الواقع الحقيقى المرغوب فيه. "آه. لقد سئمت وتعبت من تمثيل أن ذلك منزل" قالت ذلك وأضافت أن زوجها لا يستطيع أن يتصرف بما يليق بأى منزل.

هذه العبارة المفعمة بالغيرة غير المقصودة والموجهة إلى ممثل محترف، والذى دائما يفخر بموهبته هى جزء من الشبكة الفضولية من الصور فى المسرحية، ومن ثم فإن صورة الوطن والمنزل مرتبطة بموضوعين آخرين وهما غير مترابطين ظاهريا. هذان الموضوعان هما الإدمان والمسرح، وفى الحقيقة فإن هذا الارتباط الثلاثى ليس فريدا فى هذه المسرحية، فعادة ماتقوم الدراما الواقعية باستخدام منطق (منظور) يتخلله هذه الأفكار الثلاثة العامة: المنزل (الوطن)، الإدمان، والتمثيل وهى الموضوعات الرئيسية التى تستخدم لبناء وهيكلة المسرحية.

وطبقا لهذا النظام فإن الإدمان يمثل هاجسا ونوعا من الإرغام الذى يظهر كنتيجة مقاومة حواجز المنزل والإحساس بالسجن وعدم الاكتفاء على وجه الإطلاق وكذلك عدم الرضا الشديد. وفى نفس الوقت نجد المنزل يظهر فى صورة فخ أكثر منه فى صورة

وطن، وهو يهدد بمحو الذات الباحثة عن المكان المؤكد الأصلى. وردا على هذا الربط الثنائى الذى يعتمد على الشخصيات ولكنه أكثر أهمية من العمل الدرامى ذاته فإن عرض تصرفات الشخصيات هو الأهم (سواء كانت أفكار -عدم التقليد أو المحاكاة- خداع الذات) والتى تمثل طريقة لشغل المكان ولكن دون تسكينهم فيه (والذى يمثل حلاً لمشكلة المنزل). عند هذه النقطة من الأحلام الزائفة المحلقة والأكاذيب التى تتسم بالحيوية، والتى يتم مناقشتها من وقت لآخر، نجد أن التمثيل ينجح فى حين أن الإدمان يفشل فى تخفيف أعراض ما أطلق عليه "الفوضى المكانية"، والمعاناة التى يجلبها مكان الإنسان.

أما الجزء الأكثر تعقيداً من المجاز الخاص بالعرض فإنه ينتقل عبر شغف المسرحية بقدرة وسياسة المكان، وليست فقط شخصيات المسرحية هى التى تعانى من الفوضى الجغرافية ولكن بناءها يعانى أيضا من هذه الفوضى...والمجازية الصامتة تجرى فى بناء ماوراء المسرح خلال أعمال إبسن، تشيكوف، شو، أونيل، وميللر وغيرهم وهى تتسم بأنها متذبذبة وبذلك تختلف عن محاكاته الجامدة للواقع الضخم.

فى "أطول رحلة عبر الليل" نجد أن طريقة العرض أو التمثيل تقف كإجراء ثابت ضد التصميم النهرى للمكان. وبين فشل چيمس تيرون ***James Tyrone*** فى التصرف وكأن هذا المكان منزله، واعتراف مارى بتعبها من محاولة اعتبار هذا منزلها، يفقد المكان الذى يتم تجسيده على خشبة المسرح بعضا من الخطوط الداخلية الرئيسية للمنزل والتى تعتبر من خصائص الدراما الواقعية.

وفى هذا المكان ينبثق الإحساس بأنه مجال التمثيل والتنكر، وأن الأعمال التى يقوم بها أفراد الأسرة كنوع من التجمع لاستحضار صورة المنزل المثالى غير مفيدة (فى حين أن الخادمين اللذين يعملان فى المنزل لا ينتميان إلى مجموعة العرض، وإنما

يمثلان نوعًا من الجمهور المتحير نتيجة لحال الأسرة المتغير والمهزوز لتوقف عدم إيمانهم بالمنزل). "إنه ليس من المنطقى أن نتوقع أن كاثلن، وبردجت يتصرفان على أنه منزل، فإنه لم ولن يكون منزلا أبداً".

والقوة الدافعة للتصرف الواضح للشخصيات تم تصويرها هنا على أنها عرض وعلى أنها سبب فشلهم فى إدراك المثل المختلفة سواء كانت فردية أم متصلة، فى حين أن الإدمان سواء للمخدرات أو للكحول أو للضباب الغامض الذى بنتج عن محو الذات فإنه يعتبر مبدءاً مضاداً لمبدأ المنزل والأسرة (وهو مبدأ مثالى وتقليدى) وهو يملأ خيال تيرون. وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدمان يعمل كوسيلة لدفع هذه المثل فى دائرة التنفيذ وبذلك يخلق نوعًا من التجسيد المسرحى الذى له إطار واقعى. وعلى هذا فإنه فى تلك المرحلة الناتجة عن الإدمان تتأرجح نظرة العالم الواقعية الشرطية المتشددة ويتحقق نوع من التحرر المؤقت من الإحساس بالتشرد. ويظهر ذلك فى تأثيره على الشخصيات حيث أنهم يتحولون إلى مشاهدين. هؤلاء المشاهدون دائما مايشاهدون بعضهم البعض لرؤية علامات الحكاية "التّسمم".

ومن بين أكثر العلامات المسرحية إفصاحًا عن حالة التّسمم هى "الحكى" حيث تغرق الشخصيات فى الإدمان للمورفين أو الكحول فهم يبدءون فى بيان شكل قصص الحياة التى تمنوها لأنفسهم وهذه القصص تتميز بأنها ذات تفصيلات عديدة وسليمة، وهى مترابطة بطريقة مقنعة للغاية ويمكن الاعتماد عليها، وبالتالى فإنهم يبدءون فى تأسيس أنفسهم مثل الحقيقة المكونة للمسرحية إلى حد مثير للدهشة حتى عندما نعلم أنها عمل يغلب عليه طابع السرد الذاتى وأن شخصيات هذه المسرحية تقوم بشرح وتفسير الأحداث للجمهور، والقارئ، والناقد وإعطاء تفسيرات مطولة وكثيرة لكل حدث.

وعلى الرغم من ذلك فإن التحليل الذاتى الذى تقوم به الشخصيات يبقى متجسدا فى ذلك الشئ المقدم للجمهور كتحليل جغرافى واستحضاراً كاملا لبيان المعنى فى صورة المكان، وهو مكان عائلة التبرون، وهو ضعيف ومقدم بطريقة تجعله مرتبطًا بعدد أخر من الأماكن التى تم استحضارها فى سياق السرد الذاتى للشخصيات. فالمنزل الذى قضت فيه مارى طفولتها والدير الذى كانت تنضم إليه، والمنازل المحترمة المنسقة ذات الشكل الجميل التى لا تستطيع أن تصل إليها، والمصحة التى سوف يذهب إليها إدوارد ومجموعة الفنادق والحانات التى كان رجال الأسرة يحاولون أن يرتاحوا فيها، وبالتالى فإن المنزل المرغوب فيه يظهر كمكان لتغيير الذات، وقد تم محوه بتقابل الدوافع المتساوية للتخفى والهرب، وهنا نرى الأزمة التى قدمت على خشبة المسرح بانتظام تظهر بصورة أكثر وضوحا من خلال الدراما الواقعية التى تبين نفسية الطبقة المتوسطة والصراع بين الرغبة الإنسانية فى وجود مكان ثابت، ووعاء مستقر للهوية وللشخص وغرفة شخصية والرغبة فى إفساد النفس. والقوة التى تغير مكان منزل تيرون وتجعله عديم القيمة هى ليست فقط الخيالات الذاتية لأعضاء الأسرة، ولكن الطبيعة التى تتأمر مع العذاب النفسى لتكملة الصورة الجغرافية.

فوجود المنزل يرتبط بالضباب ذى الصوت الحزين، والذى يخترق كوابيس العائلة، وهذا الضباب ليس فقط رمزا مستخدما من قبل كاتب المسرحية من خلال محاولاته وجهوده الرائعة لتوحيد هذا الوصف لسيرته الذاتية وماضيه ولكنها أيضًا استعارة مناسبة وسليمة يتم استخدامها من قبل الشخصيات بينها للتعامل مع ظروفهم الجغرافية. مثل الحكايات التى تقوم فيها الشخصيات بتغيير حقيقة المواقف الحاضرة، فإن الضباب يزيل الملامح الجغرافية الحزينة لهذا المنزل المتصدع الذى تصعب الإقامة فيه ويتصف المقيمون فيه بالضعف.

ومقارنة بحقيقة الأماكن الأخرى فالضباب يبشر بفتح كامل للمكان ونهاية للعذاب الجغرافى الذى يظهر الحياة كمجال للتناقض بين الأشخاص والأماكن، فالضباب مثل الإدمان يمثل قوة تستطيع أن تبارى بنجاح ضغوط وحدود المكان. ويظهر كمبدأ عكسى للمشكلة أو للفكرة الأساسية للمسرحية التى تشكلت بربط أشكَال المنزل (الوطن) والأداء (التمثيل والخداع) فتصبح المسرحية التى كتبت تماما للمسرح بطريقة براندلو قائمة على بداية الحداثة المبكرة المتلهفة بحيث تكون الذات بناءً متجسداً وماثلا. ومسرحية "بيت الدمية" تحتل مكانًا فريداً فى تاريخ الدراما التى تعبر عن المكان وفى الحقيقة فإنه من الممكن مناقشة فن الدراما الذى يخلط بين الأمراض النفسية المرتبطة بالمكان والتى تم تقديمها وتجاوزها فى مسرحية نورا، حيث أن نورا تقف كمثال للتحدى، كما أنه تم تحديها أيضا من قبل قوة المكان. وحول شخصية نورا تتجمع طاقة اجتماعية جديدة منظمة للمرأة، وأيضا تطبيقًا جديداً لسياسة المكان.

وضمن المواقف التى تتميز بالاستمرارية وتطورات الأحداث التى تربط الدراما الواقعية لكل من إبسن وإستريندبرج وتشيكوف والكتاب السابقين لهم مباشرة فإن الدراما والميلودراما التى تعالج الطبقة الوسطى (البرجوازية) تحمل واحدة من أكثر الأشكال انتشاراً وهى المرأة الساقطة؛ هذا الشكل الذى أصبح واضحا ومتمثلا فى صور مختلفة لهذه الشخصية. وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات السابقة كانت تهتم بمعالجة أخلاق المرأة وتفاعلاتها مع المجتمع والذى يميزها بأنها شئ حدث فى الماضى والمرأة الساقطة تماثل المرأة التى لها ماضٍ. وقامت الدراما الحديثة بالتركيز على لحظة السقوط ذاتها (ونأخذ چولى كمثل) كما أنها جعلت من الانحدار والسقوط موضوعا لها.

وعندما يتخطى أخيراً الأسلوب التاريخى الذى يتفاعل مع الأحداث فى مواجهة رمز الخطأ المثير للمشاعر، أخذت الدراما الحديثة خطوة حاسمة نحو المستقبل، وفى نفس الوقت ومن خلال الاهتمام بعملية التدهور والانهيار والدمار تكتشف هذه المسرحية

موضوعها الحقيقى وهو إشكالية الوطن. وبذلك فإن الدراما وصلت إلى هدفها الحقيقى فى تجسيد مشكلة المنزل وذلك من خلال الاهتمام بهذه العملية التى تشير إلى الانحدار والوقوع والخسارة. فشخصية نورا التى ابتدعها إبسن تتميز بأنها شخصية واضحة يمكن توقعها وهى قابله للتغيير. ويمكن إطلاق تعريف آخرلها وهو المرأة التى لها ماضٍ كما أطلق عليها "وليم ورثن" "امرأة بدون مكان".

فنورا بشكل أو بآخر امرأة لها ماضٍ وإن كان إثمها وخطيئتها يظهران فى صورة المال وليس الجنس، وحيث إن حبكة الرواية المسرحيه تعتمد على فكرة وأدوات النوع الموجودة فى المسرحيات التقليدية المصنوعة بدقة، فإن الاهتمام والحداثة والأهمية المستقبلية للمسرحية تأتى من خلال نوع آخر من التحول فى شخصية نورا، فسقوط نورا هو سقوط اجتماعى وهو يختلف عن سقوط السيدات الأخريات مثل سقوط "كاميلى" لمبتدعها دوماس أو سقوط "بولا تانكرى" لمبتدعها بنيرو ***Pinero*** ، حيث أنه:

أ- هو نتيجة الاختيار الواعى.

ب- كما أنه يتجه نحو المستقبل. وهذه الصيغة الأخيرة تميز سقوط نورا عن القاعدة التى تدور حول الإنحلال والانحطاط، والتى يمثلها شخصيات مثل: مس چولى، هيدا جابلر، ومدام رينفسكى، حيث أن اتجاه سقوط نورا نحو المستقبل يحول السقوط إلى شئ آخر يمكن فهمه من خلال وضعه تحت مسمى الثورة مثلما أوضح "روبرت برشن" ويمكن اعتباره أيضا توظيفا لسياسة جديدة للمكان فوظيفة نورا أثناء وبعد المسرحية هى إعادة تقديم لتجربة البعد عن المكان وهى فكرة تتضح فى رحيلها البطولى فى نهاية القصة.

ولكن من المهم الإشارة إلى أن الرحيل البطولى الذى يتركز فى الرسالة التى تحملها الدراما الواقعية مصور فى هيئة مثل عليا يستحيل تحقيقها، وليس فى صورة حبكة

ملائمة يمكن عملها واستخدامها، وحتى نورا التى تعتبر واحدة من الشخصيات القليلة التى نجحت ببراعة فى تجسيد هذه المثل قد قوبلت بهجاء ورفض شديدين مما يدل على المقاومة الشديدة لموقفها. وبالرغم من أننا قد نتفق مع "شو" فى رأيه الذى نقله "فيجلد" ***Fjelde*** " أن رحيل نورا وثورتها هو نهاية فصل فى التاريخ الإنسانى" فإن الصورة الحقيقية لثورتها والرحيل بالمعنى (المجرد) العادى لم يكن ليصبح القاعدة العامة للواقعية، ولكن التشكيك فى نهاية "بيت الدمية" وكذلك كل المناقشات والروايات من عواقبها أى تأثيرها فيما بعد، جعل من نهايتها وقتية واحدة ونوعًا من النص المحدد الذى يناسب كل أبطال المستقبل الذين يشاركون فورا فى طموحاتها.

وبعد تجسيد شخصية نورا نجد أن الرحيل البطولى أصبح مثاليًا بالنسبة للشخصيات الساقطة مثل مس چولى، هيرا جابلر، روزمر، ريبكا، والسيد بيلدر سولنس والذين سيتم دفعهم واستخدامهم لحل مشكلة المكان من خلال آلية التراجيديا الوهمية التى تتمثل فى الانتحار أو من خلال نغمة الانتصار التى سيتم مطابقتها مع شخصيات تشيكوف والتى يتميز رحيلها بأنه غير قاطع وللوصول إلى نهاية مسرحية أخرى تتميز بالاحتفال بالرحيل مثل "ببت الدمية" فإنه يجب أن نترك مجال الواقعية ونتجه إلى الدراما الشعرية مثل أعمال سنج ***Synge*** وتحديدا "فتى العالم الغربى اللعوب" فشخصية كريستى ماهون لصاحبها سنج والذى يتحرر من إحساسه بالمسئولية تجاه مجتمع من المستمعين المتقلبين والمتغيرين والوعود لقضاء ما تبقى من حياته يمرح فى العالم حتى نصل إلى تحرر نهائى ذى معنى ومغزى فكرى مماثل لخروج نورا.

فحل كريستى هو المتجاوز للحدود، والذى اتخذه كحل لمشكلة عدم وجود منزل قد يساعد على توضيح فكرة رحيل نورا من منزلها. وتكمن الدلالة الدرامية فى جعلها ثنائيا مع عدم الابتعاد عن الجذور مع وجود شئ آخر مختلف عن الموت ألا وهو وجود مستقبل".

هذا الجانب من القصة وتحديدا طريقة رسم الشخصيات لم يحصل على الاهتمام الذى يستحقهكما أكد "رولف فيلد" ***Rolf Fjelde*** وذلك نظرا لأن أعمال إبسن لم تلق الاهتمام الكافى كما أنها لم يتم تسليط الضوء عليها؛ وكما يشير فيجيل رولف فيلد "كل ماهو صحيح فى "بيت الدمية" يمكن تطبيقه على المسرحيات التى تلتها، فكل المجروحين والموتى وكل القيم المطروحة فى أرض المعركة والخلفيات المقسمة نجدها ممتدة فى اتجاه واحد مثلها مثل العلامات المحطمة المشيرة إلى العالم الذى سيكون فى المستقبل.

وهذا ما يجعل منها مختلفة عن شخصيات إبسن اللاحقة والتى تتميز بأنها مصابة وميتة وهو بوضوح اتجاهها نحو المستقبل وإيمانها بأنه حى وحقيقى وليس فقط نبوءة قائمة على الفضيلة. هذا التجسيد للمستقبل هو نتاج للمناقشات التى ليس لها نهاية وللصراعات التى بدأتها المسرحية. بمعنى آخر فإن نهاية المسرحية التى تتصف بأنها عكسية وتوفر منظوراً يعبر عن التفتح النقدى الغير مألوف تأثيره، وهى تختلف بوضوح عن التطهير العاطفى والذى يصاحب حل الصراع، وبالتالى فإن هذا المنظور يلعب نوعًا آخر من الاستجابة التى تتميز بأنها مختلفة عن تلك التى تظهر فى المسرحيات ذات النهاية التقليدية، وهى استجابة أكثر رجاحة من الطباق، بجانب هذه السياسة وكما أشار ميشيل ميير ***Michael Meyer*** فى كتابه "إبسن": "لم تسهم أى مسرحية فى خلال وقت عرضها بهذه الدرجة فى الصراع الاجتماعى، ولم تناقش أى واحدة من هذه المسرحيات الأخرى على نطاق واسع أو بحرارة مثلما نوقشت هذه المسرحية. وذلك على الرغم من أن الناس لم يكونوا فى الغالب مهتمين بالمسرحيات، ولا بالقضايا أو الموضوعات الفنية.

وهناك فرق آخر يميز"بيت الدمية" على المسرحيات الأخرى ألا هو أنها ترفض النهاية، فالمسرحبة تعتمد على النهاية المفتوحة وقد قام أكثر من ناقد ومعلق باقتراح

فكرة أن النهاية قد أجلت وأن نورا سوف تقوم بفتح الباب مرة أخرى، فى القريب العاجل. وهو الباب الذى مالبثت أن أطاحت به.

هذا الانفتاح والنهاية المفتوحة التى تشير إليها نهاية المسرحية وكذلك النهاية المفتوحة التى تتيحها تجعلهم فى تناقض مع السياق الدرامى، والحقيقة الجغرافية الدرامية التى تكونت من خلال هذه المسرحية بعينها. فتلك الدراما الحديثة التى تعمل ضد التجسيد غير المتوقع للمستقبل فى نهابة المسرحية مما يجعله يقف فى تناقض مع الدراما الواقعية (والتى تقوم أساسا على الوضوح البارع). فنهاية المسرحية التى تشير إلى المستقبل لا يمكن النظر إليها على أنها بداية شئ ما ولكنها نهاية لتجربة قصة فى قالب يتميز بأنه يقدم فى منظور درامى تم تعديه؛ وقد بدأ ظهوره فى أعمال "إبسن" خاصة فى الدراما الشعرية. وقد قام تشيكوف بتطويره فنجده يظهر فى أعماله فى قالب يتميز بأنه أكثر دقة وبأنه يتجه بدرجة أكبر نحو السخرية، لكن هذا النمط لم يتم أخذه وتطويره إلا بعد مرور فترة زمنية كبيرة فالبعد عن الجذور التى تربطه بنورا يتداخل مع المسرحيات التى تبعث "بيت الدمية"، ويعطى لهذه المسرحيات منطقها الواضح. ومن خلال هذا المنطق نجد أن الرحيل البطولى يصبح أكثر وضوحًا فى صورة ضحية للمكان، فما أن تترك نورا المنزل حتى يصبح كل من الرحيل والبقاء قضايا أخلاقية بالنسبة للشخصيات التى تتبعها، وتلك الشخصيات تمثل جزءاً من مشكلة المكان. وبذلك يعطون للمكان شكل المشكلة. فالمكان والسياق الطبيعى يظهران فى صورة ضرورية ومحتملة وذلك بعد رحيل نورا. فالحقائق المعطاة مسبقا مثل "حتما يكون المرء" يتم نقلها بدقة وتتحول إلى التساؤل:

"أين يجد المرء نفسه؟" وبالتالى تنشأ تساؤلات أخرى مثل: أين يجب أن يذهب الفرد وإلى أى مكان ينتمى؟

فالنمط المسرحى الذى يعبرعن منطق جغرافية المكان يمكن ضمه إلى التعبيرية حيث نجد أن المرحلة الواقعية الثانية يتم نقلهافى هيئة عنصر أساسى للبناء الدرامى، فالدراما التى تتخذ من محطات المترو مسرحًا لها والتى تتميز بالتعبيرية تجسد بطولة الرحيل الواقعية ولكنها تقوم بذلك فى مسرحية تلو الأخرى بطريقة تزيد من التأكيد على فكرة أنها ضحية المكان ولكن بصورة قوية ومتجددة. ففى مسرحية "جورج كيسر" ***Kaiser*** "من الصباح إلى المساء"، والتى تعتبر مثالا أوليا، يعبر المؤلف عن الاتجاه التعبيرى من البداية حيث تقوم الشخصية بفهم الموقف بطريقة خطأ عن طريق فرض معايير واقعية عليها، فالاعتقاد أن الجغرافيا تستطيع أن تقول لنا كل شئ هو اعتقاد خاطئ. هى صورة كاريكاتيرية من جغرافية المكان، ويتضح ذلك من خلال الشخصية الرئيسية والذى يُعّرض عمله، لقمة عيشه كصراف فى البنك، للخطر من أجل اتباع امرأة والتى يتضح أنها متزوجة، كما أنه ليس لديها أى اهتمام به، ففى المرحلة الأولى من رحلته نجدها لا تصل به إلى أى شئ.

"الجدة تحرك رأسها بينما تجلس فى كرسيها، أما البنات فواحدة مشغولة فى التطريز والأخرى تلعب على البيانو والزوجة فى المكان المخصص للطهى.

ونجد أربعة جدران مبنية حول المشهد وحياة أسرية تتميز بأنها مريحة ودافئة وتقوم على الرضا. فالنص يجمع بين الأم والابن والحفيد تحت سقف واحد ويظهر سحر الأشياء المألوفة والأشياء المنزلية، فنجد الموقد وأضواء المنزل الموقدة والمطبخ والخبز اليومى وشرائح اللحم المعدة للعشاء وغرفة النوم وأربع صور معلقة على جدرانها الداخلية والخارجية ولكن يوما ما يعود البطل محمولا عريضًا. يكفهر الوجه! ويتم نقل المائدة لتكون بجانب الحائط وعليها كعك وخمر وفى منتصف خشبة المسرح تابوت يميل لونه إلى اللون الأصفر وهو على شكل المسمار وموضوع بطريقة منظمة."

يشتمل هذا المنزل على رحلات للعديد من الأبطال التعبيريين ولكن رحلة البطل تستمر مرسومة فى إطار نموذج جغرافية المكان والذى يقوم على الموت الذى قد يكون فى بعض الأحيان مجازيا، والذى يعوق عن الإحساس بحتمية جغرافية المكان. فالشخصيات التعبيرية مثل "الابن الذكى" لمؤلفها هاسن ***Hasen*** "وفردريك" لإرنست تولر ***Toller*** فى مسرحية "التحول" وبروتس ***Brutus*** جونز لأونيل فى مسرحية "الإمبراطور جون"، ويانك ***yank*** فى مسرحيته "القرد كثيف الشعر" ووليم هال فى مسرحية "أورفيوس يهبط"، وشخصية كل من دونكشوت وكلورى فى مسرحية "كامينو الحقيقى" ***Camino Real***. ويمثل ذلك ذكر عدد قليل من أكثر الشخصيات شهرة حيث يقوم كل واحد منهم بزيارة واستكشاف عدد من الأماكن التى تحمل وعداً بأنماط جديدة للحياة؛ ولكن ماهى إلا خداع وتعقيد من الصعب زعزعته لأنه يتخذ هيئة السجن وليس المنزل وتفشل الرحلة والمحاولة التعبيرية لتحرير الذات، فالبطل التعبيرى يتم مصاحبته بعلاقة جغرافية للمكان وهو يحمل الاعتقاد المستحيل أن الوطن يمثل مكانًا، وأنه ليس أى مكان يمكن أن يمثل وطنًا.

الدراما المثالية

علينا ألا نتعجب من مجاز النفى الذى يبطن اهتمامات إبسن الفلسفية والنفسية (والتى تشتمل على الاهتمام الإنسانى العميق بحثًا عن تحديد الذات والأصالة، حيث كان النفى هو الحالة الشخصية التى أقام عليها إبسن معظم أعماله، منذ بداية هذه الأعمال، ونأخذ براند كمثل حيث نجد أن بطل إبسن يستمد أسباب محاولاته ورحلته لتحقيق الذات أساسا، إن لم يوجد سبب آخر، من المكان). فتحقيق الذات التى يحاول أن يستبدلها أو يغيرها أو يعدلها، تقف فى مفترق طرق مع مكان وجوده المعطى له والذى يجب أن يتجاوزه بطرقة ما، فيظل إبسن الأساسى يواجه نفسه جغرافيا عندما يشعر أنه فى وطنه وفى المكان الذى ينتمى إليه، وفجأة يشعر أنه غريب "غريب، واقف هنا على أرض مثل وطنى أجد نفسى غريبًا).

ونجد أن الرحلة الإنسانية تندرج تحت بند الجغرافية، وهى جغرافية النفى وتتميز بأنها إحساس مميت وتقوم على عدم الوجود فى المكان الصحيح. هذا الإحساس بالوجود فى المكان الخاطئ يمثل بعداً مميتًا عن المكان، الذى بدأ برحلة حتمية فبطل إبسن يطلب مكانا لتحقيق الذات فهو لا يستطيع أن يجد مكانا على وجه الأرض، ففى شخصية براند يكتشف إبسن الدراما الواقعية والتى ستكون علامته المميزة نجد أن إجابة هذا الطلب ليست محاطة بالمثالية، ولكن (بالمعنى الحرفى والمباشر للكلمة) فى صورة نهاية يوتوبية ومثالية.

وتعتبر قصة براند مكانا رائعا يمكن فيه تمييز خيال إبسن الجغرافى، حيث نجد أن البطل العظيم يتأثر تأثراً شديداً بالمحيطات الطبيعية، والتى تبدو مع قدوم النهاية واحدة من القمم والذروات التى تتميز بأنها باردة وأن البطل مشدود إليها تماما، فتبين براند للأرض المرتبطة بالله ولسكان الوادى يتطلب منه تطوير مفرداته التى سوف يستخدمها للحديث عن الله الذى سيقوم على خدمته، والشعر الذى سينظمه يتميز بأنه ملئ بالمفردات المكانية والجغرافية الواضحة الجلية ويميل براند لوصف مهمته مستخدما مصطلحات جغرافية بحيث يظهر وكأنه رسول عن نمط من الروحية البيئية بحيث نجد أن المرتفعات العالية والأفق الدامع والشمس الرائعة تبدو أكثر من مجرد تمثيل مجازى للقدرة الإلهية.

فيبدأ براند بتقديم نسخة أدبية للمكان والتى قمت باقتراحها مسبقًا متضمنة فكرة الخوف من الأماكن المغلقة والبناء الجامد الذى يقوم عليه الكثير من الأعمال الدرامية الواقعية: مجاز الرحلة. ففى الأعمال التى تلى قصة براند إلى نهاية أعمال إبسن قبل أن يبدأ أعماله الواقعية، نجد أنها تمثل رحلة بالمعنى الحرفى والتى تكتسب بعداً رمزيًا

بمرور الوقت، فيتم مقارنة التقاطع الخطير الذى يريد براند أن يأخذه مع شئ آخر ألا وهو التقاطع الأسطورى بطريقة تطرح سؤالا مباشراً، وهو سؤال جغرافى وتحديدا: هل عقيدة براند المثالية غير ملائمة للعالم الحديث؟

فنجد واحداً من الفلاحين، يقوم بتحذير براند من البرك الجليدية القريبة فيقول له: ما إن تدخلها فلن تستطيع الخروج منها. لكن براند لا يدرك نصيحته ويرد: سوف نستطيع أن نعبرها، ويستحضر الفلاح الحذر أسطورة الجدود للتعليق على تصرف براند "ستمشى على المياه"!!

فيوافق براند على هذه المقارنة ويرد: إنك تفسد الموضوع بكثرة حديثك ولكن بالإيمان بالله يستطيع المرء أن يعبرعلى حجر ساخن.

فكان رد الفلاح غير بطولى على الإطلاق، متضمنًا تقييما ينتمى لمسرح اللامعقول وهو يمثل تطبيقا معاصرا للمادة الأسطورية"... ففى هذه الأيام...والآن .. هو لا يتوقف إلا بعد أن يصل إلى كل شئ..."

بهذه الملحوظة يضع إبسن براند على الناحية الأخرى من الهاوية، وبذلك يفصله عن عالم الأفراد العاديين، وهو نفس العالم الذى يشير إليه فى كل مسرحياته. يقوم براند بالعبور البطولى دون أن يصيبه أدنى ضرر، ودون أى تعويق بشكوك رفاقة من البشر.

وبين رحلة براند البطولية الأولى، والرحلة الأخرى المشئومة والتى تنتهى بها المسرحية نجد أن حياة براند ترسم التحليل الجغرافى الذى سيواجه كل شخصيات إبسن القادمة. فمراراً وتكراراً نجد فى مسرحيات إبسن صورة الرحلة، وفكرة الرحيل التى توضح نوعا قويا من شعر النفى، والذى يقوم على مثالبة البعد عن المكان، كما توضح أيضا نوعًا من اليرتوبية والمثالية التى تظهر كشرط أساسى لتحقيق الذات.

ففى مسرحبة براند نجد أن تحديد مكان العناصر الميتافيزيقية (ماوراء الطبيعية) والأنماط الأخلاقية يتعارض مع الإحساس بالانحدار الذى يشعر به البطل، وبذلك فقط نجد أن التجربة الشخصية تحمل معنى أخلاقيًا فى بداية المسرحية، نجد أن الاختلاف الأخلاقى يتمثل فى شكل المصطلحات الجغرافية عندما بقوم براند يتحذير جيرد ***Gerd*** من الانسياق وراء آمال مثالية لن تصل به إلى شئ. فقد حذره من قمم الجبال الثلجية وقال له:

> *"تجنب هذا المكان فهو خطر" فيرد جيرد "تجنب هذا المكان فهو مدهش". وفيما بعد نجد أن براند يرفض بعنف أى تطبيق للاستعارة الجغرافية معتقداً أنه نوع من التقدير للجبال والخوف الحتمى منها. يرد براند بكراهية على عمدة البلدة الذى يعرف بالعملية والذى يقول: "إن الشخص الذى لديه آمال يجب أن ينظر إلى متطلبات بلده" يقول براند "وماهى السدود التى تشيدها بين الجبل والأرض التى تقع تحته؟" وبعد ذلك يدعى أن الجغرافية الحقيقية يجب أن تكون ذاتية بقوله "الداخل...ما يوجد داخلى هذا هو ندائى، هذا هو اتجاهى، إن قلب المرء هو العالم".*

إن تصوير حال نورا بطريقة ثوربة تجعلها متشابهة مع يوتوبية براند المثالبة التى تنبثق من مجموعة من الإحباطات والتى تدور حول رمز المنزل -أى الوطن- ويمثل المنزل هنا نوعًا من الالتزام المميت ونمط من الشرك، وهو شئ يمنع الأفراد من اتباع الطريق إلى إله براند الحقيقى.

ونلاحظ مرتين فى الفصلين الأولين من مسرحية براند أنه يواجه أفراداً يتوقعون أنه سيعرض نفسه للخطر من أجلهم، ولكنه يرفض المخاطرة بأى شئ من أجل مساعدتهم متعللا بالتزاماته نحو الأسرة والمنزل. فيرفض براند طلب السيدة التى تمثل الشخص

الآخر الذى وجه له طلبًا. فقد طلبت منه أن يعبرا البحيرة الهائجة ليصل إلى زوجها الذى يصارع الموت، فنجده يواجه طلب المساعدة بقوله: "لا، فلدى أطفال صغار فى المنزل" ويوجه إليه الحكم القاسي: "إن منزلك قائم على الرمال"!!.

وبطريقة تذكرنا بأسلوب السرد الذاتى الذى يصبغ هذه المسرحية (لأن إبسن استمد الإحساس بمهمته من خلال ارتباطه بنوع معين من المكان. ويتمثل إحساس "براند" الأولى بمهمته فى الحياة فى صورة بعده عن المكان ودرجة معارضته للمكان الذى يجب أن يطلق عليه الوطن، فهذا المكان يعتبر بالنسبة له حفرة خانقة مثل المنجم أو القبر. ونجد قمم الجبال وماعليها من شلالات وطرق ثلجية، والتى يحاول أصدقاؤه إبعاده عنها فى المشهدالأول تقف فى تحدٍ قاتل مع موطنه الروحي. فالوطن بالنسبة لبراند هو منزله، أما وطنه الآخر فيرمز إليه بأنه مكان يعطل الانصراف الروحى) ويصف براند هؤلاء الذين يرفضون رسالته بأنهم يدنسون المنزل.

والمنزل هنا يمثل فخًا غير إنسانى حيث يجتمع الذين يُهاجمونه من قبل الجبناء والأنانيين مثلهم مثل الرعاع، ثم تأتى بعد ذلك الأرواح البلهاء التى تصرخ: "هذا الوادى الضيق هو منزلى". فالعودة إلى المنزل التى تحدث فى بداية المسرحية هى نزع تقليدى كلاسيكى من الإحباط، والتى يعود فيها براند إلى مسقط رأسه، الذى يظهر بصورة كئيبة ووضيعة، والتى تتجاوز ذكرياته الحزينة عنه:

فالآن أعرف أرضى وأستطيع أن
أحدد كل مزرعة وكل بيت
كل مصب نهر وكل شجرة
تعود إلى ذكرياتى وكل أحلام طفولتى
لكن كل شئ أفكرفيه أجد شكله أصغر
وأقوم فاللون الرمادى يكسوه

فإن الرمز للمنزل وتصويره بهذه الصورة والطبيعة يمثل صورة منقوصة لحياة إنسانية حقيقية وأكثر، فتجسد فى مسرحية "بيت الدمية" فيذكرنا ميشيل بأن جَنر هاى برج **Gunnar Heiberg** الذى أخرج عدداً من مسرحيات إبسن قد أشار إلى أنه عندما يتم إخراج المسرحية يجب أن ننقل للمشاهدين الإحساس بأن هذا المنزل مهدم. ففى سياق المسرحية نجد أن الارتباط بين رحيل نورا وفكرة المنزل تنتمى إلى تورفلد **Torvald** زوجها وليس لنورا، فنرى تورفلد يقول فى آخر محادثة له معها عن فكرة الهجر والرحيل مشيراً إلى أنه قد يكون نوعًا من الهروب السرى والخفى والغير كامل، فيقول لها: "اتركى منزلك وزوجك وأولادك واهربى من عهودك الدينية تجاة أسرتك" فترد عليه نورا دون أدنى إحساس بأنها سوف تهدم منزلا قائلة: "سوف أذهب إلى المنزل غدا، أقصد المكان الذى أتيت منه".

إن فكرة نورا عن المنزل المحددة طبقا لغريزتها -أقصد المكان الذى أتيت منه- تحمل المعنى الحقيقى للكلمة القائمة على السياسة الجديدة للمكان. فالسبب الأساسى لهذا الوصف والحاجة الحقيقية لتحديد وتوضيح المنزل هو اعتراف نورا بأنها لم تكن أبدا شخصية مستقلة، سواء كانت فى منزل زوجها أم فى منزل والدها فهذان المكانان يمثلان منزلاً وهميًا وصورة وضيعة للمنزل. وكما قالت: "لم يكن منزلنا إلا وهما ولعبًا، مثلما كنت لعبتك هنا كنت فى منزل أبى"، لهذا فإن حاجة نورا الغريزية لشرح ما كانت تعنيه بالمنزل ماهو إلا توضيح لوضعها بين التقليد والحداثة المعتادة وغير المألوفة. فالمنزل مازال يحمل المعانى القديمة للمكان الأصلى لكنها أزيلت ليحل محلها معنى آخر لا يمكن توضيحه.

فتجرب نورا وتترك منزلاً وهميا وتتجه إلى منزل آخر يمثل بالنسبة لها صورة حقيقية للمكان المثالى وخصائص هذا المكان بالنسبة لها. وكذلك رفضها التام

والطبيعى لهذا المنزل ورفضها المعيشة مع زوجها والشروع فى حياة جديدة فى مكان جديد ماهو إلا وهم، لأن هذا المكان المثالى الجديد لا يُعد منزلا على الإطلاق، وبالتالى تكتسب نورا فى نهاية المسرحية هوية أدبية تختلف عن هوية المرأة الساقطة التى كانت تنتسب إليها لفترة طويلة، فهذه الهوية الجديدة، "والتى تجعلها تقع خارج نطاق دراما الواقعية تُعد سببًا رئيسيًا لعدم كونها طرازا وصورة تُصور على أساسها الشخصيات التى تلتها". هذه الشخصية تتوافق مع شخصية بطل الرحلات وهو بطل الرواية التى تقوم على الاستكشاف الاجتماعى والشخصى.

إن وصف نورا لما تنوى أن تقوم به عندما تترك المنزل: "أبدأ مرحلة من التعليم الذاتى، وأتعلم من هو على صواب؛ العالم أم أنا؟" يذكرنا بالنموذج التعليمى الذى يقوم على أساسه صورة بطل الرحلات؛ فشخصية بطل الرحلات فى أدب الرحلات تقوم على عدد من المغامرات وهو دائما ما يترك وطنه ويبدأ رحلة مبنية على سلسلة من المغامرات، ومصممة بشكل يبعده تماما عن منشأة الأصلى. ولكن بموقف متغير تجاهه، هذا الموقف يتسم بأنه نوع من التقبل والرضا الذى يتصف بأنه "ناضج". فالرواية المكتوبة طبقا لأدب الرحلات تقوم على آلية فكرية محددة، وهى تستخدم رموز السفر والطريق وتقوم على ثورة ضد الخوف من الأماكن وضد مظاهر الوطن المتشدد.

فالمغامرات العشوائية والتى لا تعلّمه أى شئ جديد أو أيه بدائل مرتبطة بطريقة المعيشة تكمن أهميتها فى كونها نمطًا من الطباق الغير مرغوب فيه للحياة التى ستكون عند العودة للوطن.

ومن المؤكد أن رحلة نورا المماثلة لرحلة بطل أدب الرحلات والتى لا تزيد عن قرارها بترك المنزل لا تتميز بأنها متحفظة أو متحررة، وبالأحرى هى رحلة بطل أدب الرحلات التى تمثل تقييما اجتماعيًا واكتشافًا للذات فى اللحظات الأخيرة من المسرحية معطية لهم الصدى الأسطورى.

وكما أشرت مسبقًا فإن المعنى الأيديولوجى للرحيل لن يظهر إلا بعد ذلك بكثير. وفى نفس الوقت فإن الإنجازات التى حققتها نورا سوف تكتسب بعضا من صفات الأعمال العظيمة، شيئًا يستحوذ على خيالنا، إن لم يكن سحريا. ومن الأعراف التى تتحداها نورا ولكن لن تتغلب عليها هى تلك التى تربط المكان بالانسان فى علاقة تتسم بالضرورية، وتحديدا فإن منزل الطبقة المتوسطة أى الطبقة البورجوازية مثل "بيت الدمية" والذى يعتبر غير مناسب لتحقيق المشروع الهام لإثبات الذات يؤدى إلى طرح السؤال عن نوع المكان الذى سيكون مقيدا ومحدداً للذات. وهو سؤال قد تم تداوله كثيراً فى المجال المسرحى. وبالتالى فإن مشكلة تحديد وخلق وكذلك إنشاء مكان ليصبح منزلاً شغل العديد من الشخصيات مثل هِدا سولنس **Hedda Soleness** ، وربيسكا وست **Rebecca west**.

ولكن شخصية إبسن الأخرى والتى تقترب كثيرا من شخصية نورا من حيث مثاليتها واتجاهها نحو المستقبل هى شخصية جرجرز ورل **Gregers Werle** فى مسرحية "البطة البرية" الذى يترك المنزل فى الفصل الأول كما فعلت نورا فى الفصل الأخير. فبعد العودة إلى المنزل بعد فترة غياب طويلة والتى تشير إلى نوع من الاضطراب فى الميزان العاطفى للمنزل نجد جرجرز يحكم على منزله بأنه غير قابل للسكن أخلاقيا فيتركه محتفلا وجاعلاً من رحيله مؤقتًا نوعًا من التصرف البطولى والانتصار الأخلاقى.

من الواضح أنه طبقا لسياسة الدراما الواقعية للمكان، فإن المكان الذى يتجه اليه جرجرز عندما يخرج خروجًا فخريا ليعود لمنزله وأسرته يمثل اتجاها ليس للطريق المفتوح ولا العالم الموحش الذى يقدم من خلال الإشارات والرموز، وهذا واضح فى المسرحية. وهناك منزلا آخر يمثل قضية أخرى مثل مشكلة نورا فعندما يترك جرجرز منزل والده

لأنه يعتقد أن ورل ***Werle*** العجوز يريد أن يشارك فى بناء صورة طبق الأصل من المنزل السعيد فإنه يقول "ذلك هو السبب، ولهذا أنا أمقت كل شئ -كان على أن أرسم مظهرى فى المدينة".

وطبقًا لرأى السيدة "سوربى" ***Sorby*** فإن هذا المنزل يُعد مثالا للحياة الأسرية المنظمة، فهو يقدم صورة الأب والابن، ولكن رأى جرجرز هو: متى كانت هناك حياة أسرية؟ ولكن ما يدعو للسخرية هو أن المنزل الذى يذهب إليه هلمار ***Hjalmar*** يمثل صورة وهمية أيضا للمنزل فهو مثلما يصفه جرجرز منزل مبنى على أكذوبة. وتحليل المسرحية فيما يتعلق بالخداع، وخداع الذات يمكن وضعه فى نطاق إشكالية المنزل. فهذه المسرحية توضح أكثر من مسرحية "بت الدمية" فكرة التهدم، فيذكرنا هيبرج بمقولة إن الجمهور يجب أن يشعر بالإحساس بأن المنزل مهدم وعلى حافة الهاوية. بالإضافة إلى ذلك نجد أن جرجرز مصور فى صورة سيئة "نتيجة لتعرفه ولبعده غير المناسب عن المنزل". ويتم وضعه فى إشكالية المنزل بنفس الطريقة التى كان يعتقد أن يكون عليها هلمار.

وأخيراً يجد هلمار معنى وهدفًا لحياته التى كانت تتصف بأنها فارغة وسخيفة كما كان يشعر: "سوف تضحك عندما تسمعها". وطريقة معالجة المسرحية تعتبر برهانًا ووصفا منظمًا لأسباب ماحدث. فنتيجة ترك جرجرز لمنزله بطريقة غير مناسبة، وهو مايمثل نوعًا آخر من الرحيل، يرحل هليمار. ورغم أن رحيل جرجرز يتصف بأنه فظ، فإن رحيل هلمار يتصف بأنه طويل، مرسوم وبطئ. وهو يأخذ جزءاً كبيراً من الفصل الخامس، وهو رحيل مختلف عن رحيل نورا فعلى الرغم من أن رحيلها يأخذ وقتا طويلا فإنه ليس له هدف تربوى ولا يستولى علينا عقليًا، فهو بعبارة أدق يثير الشفقة ويعطينا الفرصة لمعرفة مدى أنانية وتفاهة هلمار.

وباختصار فإنه مشهد يتجسد فيه السخرية من الرحيل البطولى المفترض، ويتم التقليل من قوته ودويّه ليصل إلى مجرد مجموعة من المواقف (الأكلاشيهات) المضحكة، فنسمع[*] عويل هيلمار "آه، يجب عليّ أن أمشى فى المطر والثلج، مثل المتشردين حتى أبحث عن مأوى لى ولوالدى" فتقابله جينا ***Gena*** بردها المطابق له حرفيا "لكنك ليس لديك قبعة، فقد فقدتها".

وكما يؤكد الزوج المخذول، فإننا نجد مقاومة جينا للوقفة الساذجة لزوجها شديدة (فهى ليس لديها أدنى شعور نحو هذه التعقيدات) وإننى أجد هذا مهمًا جدا وذلك لخلق توازن للمشهد من هذا المنظور، والذى ينتمى إلى بطولية الرحيل. أما موقف جينا تجاه منزلها وحياتها الزوجية وحتى ماضيها، فهى ترفض ببساطة دور المرأة الساقطة الذى يحاول هلمار أن يجعلها تقوم به. ويظهر المنزل ككيان وحقيقة اجتماعية خاضعًا لقوانين الحاجة والبقاء، فعندما يصرّح هلمار باعتقاده المسبق "بأن هذا المنزل قد يكون مكانا للوجود ويؤكد أنه كان مجردحلم وهمى" ويطلب منها أن يعرف لماذا "لا ترفض كل يوم وكل ساعة هذه الشبكة العنكبوتية من الخداع والوهم التى تغزلها حوله" فترد عليه ببساطة "عزيزى هلمار: لدى الكثير من الأشياء المتعلقة بالمنزل والحياة اليومية التى يجب على أن أفكر فيها" وحينما تتذكر حاله وقتما تزوجوا، تضيف بإسهامات: "لن أقول شيئًا عن ذلك، فقد ثبت أنك زوج طيب القلب، والآن بعد ما جعلنا المنزل مريحًا ودافئًا. وقريبا فإننا سوف نقلل أنا وهدفج ***Hedvig*** من مصروفاتنا".

إن افتراض جينا واعتقادها أن الأشخاص هم الذين تقوم عليهم البيوت السعيدة وليست الظروف، قد انعكس على رأى حليفتها المتواضعه مسز سوربى وورل العجوز (واللذان يذكرانا بكروجستاد ***Krogstad*** ومسز ليندى ***Linde***). وتحدد هذه الطرق لصياغة العلاقات طريقة عملية للحديث عن المنزل وهى تتناقض مع الفكر المتشدد الذى يقوم على مثالية جرجرز. (فطبقا لمثالية جرجرز فإن المنزل السعيد يقوم على

الصدق والأمانة والاخلاص التام) وتمثل وضاعة الدكتور "ريلنج" ***Relling*** طريقة أخرى لتصور المنزل (فهو يعتقد أن السعادة تقوم على التعهد الصحيح "بالكذب الأساسى"). وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد أن الرسالة التى تحملها المسرحية لا تقوم على صراع بسيط بين الأبنية المختلفة ولكنها تقوم فقط على نقاط الاختلاف فى وجهات النظر وعلى مقومات وصفات المكان السعيد. فمسرحية "البطة البرية" لا تنتمى إلى مسرحيات شيفن الممتلئة بالأفكار، فالمناقشة الفلسفية بأكملها تقوم على المواقف (وتتخللها هذه المواقف) التى تبدو كأنها لا ترتبط بأى فكرة من أفكار المسرحية (ماعدا، ربما، أنها تمثل نوعًا من الصياغة الرمزية) إلا بالحياة البرية التى توجد داخل المنزل.

وقد ظهرت العديد من الكتابات النقدية عن رمزية شرفة عائلة إكدال ***Ekdal***، وعن أهم سكانها وهى البطة البرية. فعن البطة يكتب رولف فيجل قوله المشهور "إنها واحدة من رموز إبسن التى تتميز بأنها تفصل ذاتها عن النص وتحوم حوله مثل المخاض، فمن هى البطة البرية؟ هل هى هلمار؟ أم أكول العجوز؟ أم الاثنين معا؟ أم هى هدفج؟ أم الأسرة بأكملها؟ أم كل الشخصيات؟ أم الإنسان الحديث المتحضر؟ فالإجابة الوحيدة لهذه الرمزية السطحية والغير عميقة هو التعميم، وبالتالى معالجة المسرحية وكل شئ بها قبل موضوعها ورمزيتها العميقة وفكرتها وصورها الرمزية بطريقة مختلفة".

وعلى أية حال فإن حل فيجل ومناقشته للقوى المحددة للمسرحية تستحق نقلها باستفاضة: "فمنذ بداية المسرحية، وهذه الغرفة فى منزل عائلة ديرل -حيث يتقابل هلمار وجرجرز مرة أخرى- تتميز بتغلب اللون الأخضر، كما يلاحظ نورمان، فالنور المنتشر فى المكان أخضر، فى خضرة الطبيعة وخضرة الغابات المقطوعة والتى سوف تنقسم، كما إنها فى خضرة أعماق البحر... فكل الشخصيات التى تشارك فى المشاهد والمناظر المقسمة إلى الأربع فصول الأخيرة من المسرحية وخلفيتها من طعام وشراب

ومناقشات، والعمل، وكل ما يتخيله ومالا يتخيله العقل، فنجد أن الغرفة الداخلية ممتلئة ببقايا الطبيعة مثلها مثل اللاوعى الذى يحمل الذكريات، فكل شئ مهدم مثل البطة البرية المصابة التى تعيش نصف حياة، فمسرحية البطة البرية تمثل الحياة الميتة، وما إن نفهم هذه الاستعارة الأساسية حتى نستطيع أن ندرك ونكتشف القنوات التى تبحر فيها الشخصيات هائمة وتائهة فى حلمها الخالد".

ولأن هذا التحليل الرمزى مقنع، فأرى أنه من الواجب مقاومته، فالمسرحية ذاتها تحمل تحذيراً ضد فهمها فهمًا رمزيًا يربطها أساسًا بعائلة جرجرز المحطمة والتى تقول عنهم هدفج: "سوف أقول لك شيئًا يا أماه، إننى أعتقد أنه يعنى شيئًا آخر مختلف عن ذلك الذى يقوله طوال الوقت"، وتحديدا فإن رمزية الشرفة يتم عكسها تماما فى سباق المسرحية عن طريق جرجرز وذلك على الرغم من أن هدفج تعترف بأنها فى بعض الأحيان تعتقد أن المكان كله وكل شئ به يسمى "أعماق البحر" وعندما تتعجل لتصف هذا الخيال بأنه "غبى جدا" فإن جرجرز يأخذ سياق الحديث ويرد عليها:

جرجرز: كيف تجرؤى وتقولى ذلك؟

هدفج: لأنه سطح المنزل فقط

جرجرز: هلى أنت متأكدة من ذلك؟

هدفج: (مندهشة) إنه سطح فقط

جرجرز: نعم، وهل أنت متأكدة من ذلك؟

"ترى هدفج محملقة فى وجهه وفمها مفتوح من شدة الدهشة" هذا هو الدرس الأول فى التفكير الرمزى الذى تتعلمه هدفج على يد جرجرز وهو يدور حول الشرفة. وهناك

درس آخر تتعلمه ولكن له عواقب وخيمة ألا وهو قراءة البطة البرية قراءة رمزية مثلها مثل أى شئ تمتلكه. تأخذ هدفج خطوة أخرى وتضحى بأغلى شئ عندها وهو حياتها. فهل يمكن القول بأن موتة هدفج الحزينة هى نتيجة للرمز ولو كانت كذلك فهل يحق لنا ضم سطح المنزل إلى التفسير الرمزى حيث أنه يعبر عن اللاوعى والحضارة والهزيمة وعن شئ آخر حيث إنه يمثل صورة مماثلة للطبيعة.

وما هو دور استخدام الحياة البرية الحقيقية والحياة الأخرى الموجودة فى منزل إكدال هل تلعب دورا فى فكرة المسرحية الأساسية التى تدور عن المنزل؟ هل تلعب دورا فى بيان الخداع، والخداع الذاتى؟.

إننا نجد كل من جرجرز وريلنج يحاولان شرح هذه الفكرة من خلال منظور كل منهم. فكل واحد منهم يحاول أن يعطى إجابة قصيره لهذا السؤال. فجرجرز يرى أنه رمز لوهن وتدهور صحة إكدال العجوز وريلنج يراه رمزا لبقائه الطبيعى.

فما رأيك فى صيّاد الدببة الذى يدخل شرفة مظلمة ليصطاد الأرانب؟ إنك لن تجد أى صياد فى العالم فى مثل سعادة هذا العجوز الذى يتجول (يحوم) فى الشرفة المخصصة للأشياء القديمة، والأربع أو الخمس شجيرات الجافات، يمثلن الأشجار الخضراء المنتشرة فى غابات الهودل، أما الدواجن والديوك فيمثلن الطيور، والأرانب التى تجرى على الأرض هى الدببة التى سيصطادها ليستعيد شبابه مرة أخرى..

وتقدم المسرحية طريقة أخرى لقراءة هذا المكان بطريقة نقدية تقوم على مايقوله ويفعله إكدال العجوز، فالشرفة تمثل طريقة للتفاوض مع وحدته الاضطرارية وفقدانه لكل هذه الأشياء المختلفة والتى تحتل جذور روحه؛ هذه الشرفة تمثل أيضا النسمة الجميلة المندفعة للحياة الحرة فى المستنقع والغابة بين الحيوانات والطيور. فالشئ الذى يمثل ببساطة نوع من الضياع والحياة التائهة فى رأى ابنه هلمار يمثل مكانا للجمال

والروعة وتحقيق الذات والأحلام بالنسبة للأب إكدال العجوز. ووجهة نظر الأب هنا تذكرنا بأن الحياة الطبيعية لا تمثل فقط مصدراً للرموز التى ترمز للحال الإنسانية، ولكنها أيضا قوة ذاتية تجعل منا كائناتها وأشياءها الثمينة. إن هذه النقطة التى أشار إليها إكدال هى نتيجة للأخبار التى تشير إلى أن غابات هودل سيتم قطعها. ونرى أن تعليق إكدال يحمل نبرة من الخوف والحزن: "إنه عمل خطير، إنه سيلاحقك. فالغابات سوف تنتقم" وتتذكر أيضا كلمته تعليقا على موت هدفج عديم الفائدة: "سوف تنتقم الغابات" وعلى الرغم من أنه يستخدم نفس الكلمات إلا أنه يقولها هذه المرة بصوت خافت.

فهل ستنتقم الغابات فعلا؟ وهل يمكن أن يحمل هذا التحليل الغريب أى شئ من الصحة؟ أم أنه يمثل أفكارا واهية لرجل عجوز ضعيف واهن؟ إنه من المعتقد أن كلمات إكدال العجوز تحمل معنى ومغزى. وهذايظهر بوضوح فى الطريقة التى تتعدى بها استخدام طريقتين للتفكير تغلبان على مجريات المسرحية حيث يتم تداولهما ومطابقتهما فى المسرحية عبر الشخصيات الأخرى. وهاتين الطريقتين هما المجاز والحرفية، فبدلا من ذلك فإننا نجد أن الكاتب يستخدم أسلوب الحديث بحيث يندمج فيه بحق كل ماهو رمزى وحرفى وكذا الصيغة الروحية والحرفية.

ويمثل ارتباط إكدال العجوز بالغابات نوع من العبادة، هذا النوع من العبادة يتوائم مع الأشياء المتضادة التى تمثل نوعًا من اللغز، وهو مايطلق عليه روبرت بوج هارسون "دور الغابات فى خيال ثقافة الغرب". وطبقا لرأى هارسون ***Harrison*** فإن الحضارة الأوربية قد حددت ذاتها من خلال علاقة معقدة (وفى بعض الأحيان) مناقضة للغابات، وهناك مثالان سوف نراهما، وهما يمثلان صورة مختلفة عن مسرحية "البطة البرية". ومسرحية كارل شيرشيل التى تحمل اسم "الغابة المجنونة" والتى سوف نتناولها فى فصل آخر.

"فلو كانت الغابات يتم تصويرها فى أدياننا على أنها أماكن مدنسة فهى فى نفس الوقت مقدسة، وهى عادة تعتبر مكانا للخروج على النواميس ولكنها كانت أيضًا ملاذا لهؤلاء الذين يحاربون من أجل العدل ومحاربة فساد القوانين، وإذا كانت الغابة تستحضر صور الخطر والهجر فى عقولنا، فهى تستحضر أيضا صور السحر، بمعنى آخر فإننا نجد فى الأديان والأساطير والآداب الغربية أن الغابات تظهر كمكان لا يوجد فيه منطق التمييز، فأين يمكن أن نجد الخصوصية؟.

ويقول هارسون إن العلاقة الحرجة بين الإنسان والطبيعة تصور داخل وخارج الغابات، ويستشهد برأى فيكو *Vico* عن أصل الحضارة، ويحدد هارسون الارتباط المشئوم فى الحضارة الأوربية بين الغابات والأعراف الإنسانية خاصة فى نقطتين يظهران بشدة ووضوح فى النطاق الجغرافى: السكن (الوطن)، والدفن (الموت). فيرى فيكو أن تقطيع الأشجار هو أول قرار حاسم وهو قرار تم اتخاذه نتيجة لحافز دينى يدعو إلى بناء المدن والأمم والإمبراطوريات، فأول نسخة مقدمة للمنزل تماثل آخر متغير يدل على المحاكاة. ففى منزل الأكدال والذى يقوم على تحطيم الغابات. وهذا يعبر عن الاستقرار وفى نفس الوقت يمثل خسارة، وذلك يماثل استخدام نمط المسرحيات القائمة على دراما وفن الطفل وفشل الحياة الأسرية. ويخلق موت هدفج مناخًا مواتيا ومناسبا لمثيل آخر وأهم بند فى قائمة الأعراف الإنسانية المنبثقة عن انفصال الطبيعة ودفن الإنسان.

والشجرة الجينية التى تأخذ مكان الشجرة الحقيقية يجب أن يتم غرسها فى أماكنها الأصلية، وبالتالى فإن الإنسانية تستطيع أن تحدد المساحة التى استحوذت عليها من العالم. فعن طريق دفن الموتى (هدفج فى المسرحية) استطاعت العائلة تحديد حدود مكانها وبالتالى ربطوا أنفسهم بالأرض والتربة، وبدقة أكثر فقد زرعوا أنفسهم فى المكان، وكما يقول هارسون "إن الدفن يحافظ على جوهر الحياة" فالتفكك الأسرى الذى

دائمًا ما يظهر فى أعمال إبسن ومحاولات جرجرز القائمة على تصورات خاطئة لإعادة بناء الأسرة على أساس جديد ما هى إلا نوع من الحرب بين الأشجار فأشجار غابة هودل، والتى تتصف بأنها سحرية سيتم استبدالها عن طريق دعوة جرجرز إلى المثالية. وهذا يمثل نسخة من شجرة المعرفة المذكورة فى الإنجيل ويشير إلى نوع من الصراع بين الأديان؛ وذلك يقدم العقيدة المسيحية (والتى تم تقديمها فى صورة دنيوية) فى صورة مجردة ومثالية فى عالم آخر مطابق لحب وعبادة إكدال الأوحد للغابات.

ويفهم ويرضى إكدال العجوز وكذلك يحترم قوة ونفوذ الغابات، فقد عاش حياته كلها وهو موقن ومقتنع بهذا. ومن المؤكد أن هذه الطريقة الحياتية قد أدت إلى خلق تطابق قوى بين الإنسان والغابات، ويتضح ذلك من خلال الطريقة التى يحيّه بها إكدال. والشعور بالتصدع والتهدم الذى حدث فى حياة إكدال يبدو أساسا فى صورة فقدانه لهذه الطريقة من الحياة، أما شخصيته وما بها من أشياء برية فإنها تمثل الطريقة الوحيدة والممكنه لإحياء علاقته بالغابات؛ وبالتالى فإن قيامه بالصيد ماهو إلا نوع من الطقوس والشعائر التى يقوم بها دوريا لاسترجاع قدرة الغابات "الخطيرة". ويصور إكدال العجوز منذ بداية المسرحية على أنه شخص غير مناسب للمكان فظهوره الأول كان كرمز جغرافى متطفل، وهو ليس فقط راغبا فيه ولكنه أيضا محتضنا له. وهو يتعارض ويتنافر مع المكان. ويتضح هذا من بداية الفصل الأول فنجده مضطراً لأن يقرع الباب لكى يخرج منه حيث إنه تم حبسه فى الغرفة، وحينما يظهر نجده متنافراً مع كل ما يحيط به وذلك حينما يدور حول الشقة القديمة مرتديًا زيه ويقوم بالصيد داخلها. فبالرغم من تنكّر ابنه الجبان له، فإن ذلك التنكر لا يترك أثراً يجعله يظهر فى صورة المسيح، إلا أنه يثير الشفقة مما يجعل علاقته بالشرفة ليست مجرد علاقة كوميدية أو علاقة مثيرة للشفقة، ولكنها تجعل منه مثلا لأكثر التجارب الجغرافية والتى تبدو بجانبها تجارب كل من جرجرز وهلمار وأيضا تجربة نورا. كل هذه التجارب تبدو

سطحيـة وتافهة وعـديمة القيمـة بالمقارنة بتجربة إكدال. وللأسف فإنه يمثـل فقدان للطبيعـة ذاتهـا، والخسارة كبيرة جدا ولا يعـادلها طقوس العلاج والشفاء ولكنهـا لا تتعدى النتيجة، وبالتالى فإننا نعرف الآن أن الغابات لا تنتقم.

المسرح والبيئة

لذا فإننى أدعو إلى إعادة قراءة مدلول شرفة الإكدال، ولقراءتها على أنهـا نوع من تقديم نمط واحد فقط من الحياة وتحديداً الحياة البرية ذاتها. بمعنى آخر فإن الشرفة تمثل نسخة ثانية وصورة أخرى للحياة البرية، وهذه الهوية تتأكد حيث إننا نجد موقعها خلف استديو التصوير. وقد أصبح التصوير وسيلة جوهرية للعرض المسرحى فى الوقت الحديث، فمثلا تم استخدام التصوير كوسيلة لصياغة الشرفة وبذلك تصاغ الحياة البرية تحديداً.

ومن الجائز أن السؤال الذى يطرحه إبسن ليس هو ماذا تعنى الحياة البرية الموجودة داخل المنزل؟ ولكن السؤال هو ماالذى يفعله التصوير والمحاكاة والنقل الإيمائى لمعنى الطبيعة؟ والجزء الأخر من السؤال والذى قام بتوضيحه والتر بنيامين فى قوله: من البداية نجد أن التفكير غير الجدى والذى يدور حول فكرة هل التصوير فن؟ والسؤال الأساسى هو: هل هذا الاختراع بذاته لم يغير طابع الفن تماما؟ وهو سؤال لم يطرح، فشرفة الأيكدال ليست رمزية ولكنها مكان عرضى حيث تتشابك وتتصادم فئات الطبيعة ويشوه بعضها البعض مثلما يحدث فى العالم الحديث.

والنتاج النموذجى لهذا الصدام هو وجود بناء أصبح مألوفا الآن، وذلك بعد مرور مائه عام على عرض مسرحية إبسن، وهو "الطبيعة المصطنعة"، ومعرفتنا بهذه التجربة قد يلقى بعض الضوء من خلال العودة إلى الوراء إلى نموذج التناقض فى الطبيعة التى صنعها الإنسان.

إن المظهر الرئيسى لهذا التناقض هو أنها تمثل تقدمًا فى تكنولوچيا المحاكاة (أى أنها تدخل فى سياق تكنولوجية المحاكاة والذى كان التصوير أولها) والتى ينتج عنها عوالم مصنعة وغير حقيقية تتميز بالغرابة الشديدة، فالعوالم المشار إليها وحالات العرض، وحدائق السفارى والمتاجر المقامة فى المناطق الاستوائية أصبحت غريبة وخارقة وأكثر جاذبية وأفضل. وكلما اقتربت تقنيات العرض والتقديم من أساليب الإنتاج فإن العالم الذى يتم إعادة صياغته وتقديمه يقترب منا بسرعة كبيرة.

فشرفة إكدال هى ذلك المبنى الغريب الذى كان يميز القرن التاسع عشر؛ يؤكد جورج كولمايير وبراناڤون سارتورى فى دراستهما عن هذه الظاهرة وبالتحديد ظاهرة "الصوب" والتى يصفونها بأنها مبانى ذات تكلفة عالية مبنية تلبية لرغبة العامة، وهى تمثل نوعان من "مسرح الطبيعة" حيث نجد "التحكم العلمى فى العمليات الطبيعية". وتقوم هذه الصناعة أساسًا على استخدام الزجاج والحديد والدخان لزراعة النباتات.

وتحمل هذه الصوب معانى كثيرة، فهى تعبر إلى حد ما عن القلق الأوروبى العام فيما يتعلق بالاستغلال الاستعمارى للعالم، وهى تمثل إدراكا للانقلاب الصناعى وتحول الطبيعة إلى سلعة؛ ونجد أن هذه الصوب تمثل نوعا من "المتاحف" تعرض "تحفًا وروائع من الطبيعة" لنمط من المشاهدين يتميز بأنه سعيد بما هو معروض أمامه، وأنه يزيد يوما بعد يوم. "كل ذلك يمثل قناعًا للاستغلال البيئى للطبيعة، ولكن للأسف فإن الجنة المرغوب فيها قد تراجعت إلى مسافة أبعد". وظهر العديد من المعارض (أول هذه المعارض هو المعرض الذى أقيم فى قصر باكستون كرستال ***Paxton Crystal Polace*** عام ١٨٥١) وكذلك ظهرت تلك الأماكن المرئية والتى تبعث البهجة مثل "الصوب"، وقد خلقت الصوب علاقة جديدة بين العالم البشرى والطبيعة، وجعلت الأخير علاقة مميزة تتغلب الأول حيث استطاع الإنسان أن يتحكم فى الطبيعة. وبالتالى أصبح الرجل الغربى سيدا لهذا العالم الملئ بالزرع، بعد أن حافظ عليه وتولاه برعايته، لكن هذه

الصوب كمكان لم تستطع أن تسجل متناقضات ذلك الخيال الإنسانى الوهمى. فكما يقول كولماير وفون سارتورى "إن هذه الصوب كانت مكانا للهروب من العالم الحقيقى، ولكنها تمتلئ فى نفس الوقت بسياسات العالم والنظم السياسية القائمة، والتوتر الاقتصادى، والصراع الاجتماعى الذى يميز المجتمع سريع التغير. وقد لعبت التوترات الاقتصادية، والصراعات الطبقية والتى غيرت المجتمع سريعًا دوراً فى بناء "قصور للناس" و"زراعة مناطق خضراء فى مواقع استراتيجية لتقديمها للطبقة العاملة التى تعيش فى حالة سيئة.

والاعتقاد بأن الإنسان يمثل قوة عمل هو اعتقاد صحيح، ولكن الإنسان يمثل أكثر من ذلك فإنه لديه القدرة على التفكير والشعور، كما أن لديه قدرات بدنية، ولكن بفضل اتساع المدينة تحول الإنسان إلى مجرد عامل أجير وابتعد تماما عن طبيعته الحقيقية، وكان الهدف من هذه الصوب هو إعادة الإنسان إلى ذاته، والطريق إلى ذلك يجب ألا يكون نوعا من العودة إلى الطبيعة ولكن خطوة نحو خلق حركة تصنيع ذات طابع إنسانى حيث نجد الزراعة والمجتمع تم الاعتناء بهم من قبل الإنسان.

إن الحقيقة المرة للرأسمالية، والتى تتصف بأنها عديمة الرحمة كما تتصف بالعداء للإنسان تؤكد على فكرة الجانب العاطفى الذى تحمله شرفة إكدال مثلها مثل القصور الشتوية الجذابة والساحرة، والتى كانت منتشرة فى ذلك الوقت. وفى كلتا الحالتين فإننا نجد الاستغلال الرأسمالى سواء كان للناس أو للغابات يتطلب التكاثر والحفاظ على النوع، وكذا العرض للطبيعة، كما نجد أن نتائج هذه العملية تتميز بأن لها تأثيراً بعيد المدى بالنسبة للتجربة الحديثة وبخاصة فى "المسرح الحديث" فهو يمثل خلق نموذج طبيعى من أشياء مصطنعة، وقد تجسدت هذه الفكرة فى إبداعات تينسى ويليامز ***T. Williams***، فأعماله تجسد مجريات هذه العملية وترسم صورة للضحية الحساسة للتطور والتحديث. يقول ديفيد سافران ***Savran*** فى تأكيده وتمثيله للسياسة والجنس والبناء الدرامى

لأعمال ويليامز، إننا نجد أن التجريد السريالى الجذرى قد وفر المصطلح المناسب، (ألا وهو التجريد السريالى الجذرى) للعمل على التخلص من المشاعر الذاتية، فمجهود السريالية لخلق وإحداث ثورة سياسية كاملة تضمنت هجومًا على الأساطير الفنية التقليدية، كما أنها طالبت بإعادة صياغة الرؤية الشخصية للشكل الفنى. إن السريالية كما كتب جراى هى "نسب صفات غير مألوفة لأشياء مألوفة". بمعنى آخر خلق نوع من المواجهة بين الأشياء والأفكار أو الكلمات التى تبدو غير مرتبطة ببعضها البعض، والبعد المتعمد عن المكان بالنسبة للهدف والسياق، وهذا هو مايميز أعمال ويليامز المسرحية (والتى قام سافران بدراستها بتمعن وخاصة فيما يتعلق بسياسة الجنس) وهى تتضمن المكان، وتوضح مصطلحات يمكن أن تسمى نمطا أو نوعا سلبيا من الدراما التى تعالج حدود المكان والتى تأصلت فى مسرحية "البطة البرية". ففى مسرحية ويليامز "أورفيوس يهبط" والتى كتبها ويليامز سنة ١٩٥٧ نجد الشكل النهائى لشرفة الإكدال. فإنها تمثل وضعا مماثلا لمحل الحلويات الذى تم وضعه بطريقة جعلت منه صورة مضادة غير ملحوظة لكل ماهو كالح وممل وكئيب. فمحل البضائع المجففة هو موقع أحداث المسرحية، وخاصة النخلة التى تثمر، والتى تبدو صناعية، كل ذلك يتجمع فى خلفية من اللونين الأخضر والبنى اللذين يميزان الحديقة، فمحل الحلوانى لا يقل فى تصنعه وتكلفة عن النخلة، وهو يحمل العديد من المعانى ويعبر عن علاقة أخرى بالطبيعة مثله مثل شرفة الأكدال والتى كانت صورة تحمل تأثيرا مضادا لغرفة التصوير. "محل الحلوانى يتم تقديمه بصورة تجعلنا نراه جزئيا من خلال باب كبير مظلل على هيئة قوس وهذا الوصف الذى يشبه الشعر يمثل بعداً وعمقًا للمسرحية" ويعتبر محل الحلوانى مكانا للذكريات والأمانى، وهو يمثل الإحساس بالانتماء المفقود، والذى تحاول السيدة ثيروس التخلص منه مثلها مثل الإكدال العجوز وغاباته المفقودة فى هودل، والحلوانى ماهو إلا البستان، والحديقة تحولت إلى مصنع للخمر، تلك الحديقه التى أبدعت نشيد الطفولة لكل من الابنة والأب، فوالدها الحالى، وزوجها

العجوز المستبد جيب يتعرف ويشير للمعنى الحقيقى للمكان والنتائج المشئومة والسيئة للطبيعة المصطنعة، ورداً على رجاء وطلب السيدة لتقدير الأشياء الفنية، يقول جيب تورانس بطريقة تدل على استبداده وشخصيته الرديئة: "فنية جدا مثلها مثل جهنم".

وهناك طريقة أخرى لتقديم الطبيعة فى أعمال ويليامز، ويظهر ذلك فى مسرحية "فجأة فى الصيف الماضى" والتى قُدمت فى عام ١٩٥٨ وهى مسرحية نستطيع أن نقول إنها أعدت للمسرح فى مكان مضاهٍ لشرفة الإكدال ومحل الحلوانى. وهما مكانان نجد فيهما أن الحدود بين ماهو حقيقى وماهو وهمى ومصطنع تحذف وتشوه تمامًا.

فعلى الرغم من أن المسرحية تدور فى المنزل نجد أن الجزء الداخلى من المنزل يختلط بحديقة رائعة تضاهى أجمة استوائية أو غابة عملاقة تنتمى إلى ماقبل التاريخ عندما كانت الكائنات الحية تتميز بأن لها زعانف ثم بدأت تتحول إلى أعضاء وقشور تغطى جسمها، وتتميز ألوان هذه الغابات بأنها مبهرة، خاصة وأنها تتلألأ بعد سقوط المطر فتنتشر أشجار الزهور العملاقة التى تذكرنا بالأعضاء البشرية الممزقة والتى مازالت تتلألأ بالدماء التى لم تجف بعد، وتتعالى الصيحات الخشنة والقاسية. فالهمسات والأصوات المتغلبة التى تملأ الحديقة تجعل منها مكانا يبدو وكأنه مسكون بالوحوش والثعابين والطيور ذات الطبيعة المتوحشة.

هذا "التوحش" الذى يميز الطبيعة الغَّناء يمكن تحديده فى الحال، ففى أول سطر من الرواية المسرحية تعلن السيدة ڤينابل ***Venable*** أن ذلك المكان والذى كان ملكا لابنها المتوفى "سباستى" ماهو إلا عرض للزرع مثله مثل هذه المعارض والصوب التى انتشرت فى القرن التاسع عشر،والتى كانت تعرض بها المزروعات التى علقت عليها اسماؤها باللغة اللاتينية المكتوبة على وريقات معلقة عليها". فالحديقة كما يراها الدكتور "مثلها مثل الغابة المرتبة المنسقة"، كل هذا لا يعبر عما يقوم به المكان لمستر فينابل،

وتحديداً طريقة وطبيعة ابنها المنهجية، ولكن الدراما الحديثة تدور حول حلم السيطرة البيئية المنظمة على الطبيعة وهو مايمثل مكان من الصعب تحديد هويته برسم صورة لحديقة سباستين التى تشبه الغابة، ففى غابة سباستين لا يأتى أى شيئ إعتباطا ولكن كل شئ مخطط ومرسوم.

وفى مسرحية "البطة البرية" يتم تحليل فكرة عدم امتلاك الطبيعة وعواقبها بالنسبة للمسرح من خلال توحيد التصوير والرمزية المعتادين، وقد تمت الإشارة إليهما قبل ذلك عند ذكر مسرحية أونيل "أطول رحلة عبر الليل" وهما التمثيل (الأداء المسرحى) والإدمان. ففى مسرحية "البطة البرية" نجد أن الإدمان للكحوليات هو الذى يؤثر على شخصيات المسرحية، ويمثل إكدال واحداً منهم، ولكن إكدال يرش الشرفة أيضا ويظهر ذلك واضحا فى الفصل الثانى حيث يتضح أنه سوف يستخدم الشرفة بنفس طريقة استخدامه للكحول، وذلك للهرب من نواقص المنزل، فالشرفة -والتى تعتبر مكانا إيحائيا- لا تتوافق مع الواقع على وجه الإطلاق، وهى كما أشرت من قبل تمثل صورة طبق الأصل من الواقع. ونجد هذه الصورة واضحة فى استوديو التصوير وهى تقف عاجزة ومهزومة ومشيرة إلى نفس الشئ الذى كانت تحاول أن تخفيه تحديدا، وبالتالى فإنها محاولة يائسة لمواجهة جغرافية المكان البائسة. فالشرفة التى تم تصويرها داخل إطار تعبر عن التلهف للواقع وذلك فى مواجهة العالم الطبيعى، وهو نفس التلهف الذى خيم على إهانة تلستوى لتشيكوف والذى نقلها بارنج ***Baring***: "لقد قيل إن تلستوى وصف تشيكوف بأنه مصور، مصور يتصف بأنه موهوب جدا، إن هذا أمر حقيقى ولكنه مصور فقط وليس موهوب."

إن المسرح الواقعى لا يمثل فقط سياقا أو خلفية أو بيئة للحدث الدرامى، ولكنه أيضا يمثل جزءاً من المنطق الدرامى، فالواقعية التى تستمر بطريقة زائفة ماهى إلا نوع من التفكير السحرى الذى يجعل منها سببًا فى أحداث المسرحية. فمثلا جزيرة

بروسبيرو ***Prospero***، أو غابة أردن هما السبب فى أحداث المسرحية وتحولاتها؛ ونجد أن الشخصيات الواقعية مكتوبة بطريقة معينة وذلك لتصويرهم "كأشخاص حقيقيين". وهم بذلك يختلفوا عن الشخصيات التى كانت تظهر قبل ذلك، من حيث طريقة الرسم والتقديم. ومن ثم فإننا نجد أن هذه الشخصيات تمثل نسخة خاصة جدا من النسخ الواقعية حيث نجد أن تصوير المكان محتملا ولكنه محدد بدقة. إن تأثر الأشياء الداخلية بالعوامل الخارجية (وبمعنى آخر تأثر الذات بالبيئة) إما أنهُ يكون نوع من الوهم الشعرى أو كان واقعًا أو استثناء واضح (على سبيل المثال عندما يقوم هوريشيو بتحذير هاملت من طرف الشرفة "لأن هذا المكان يحمل بذور اليأس إلى أى عقل، والتى تبدو مثل شعاع فى البحر، ونسمع صوتها عن بعد. وبصفه عامة فإن وظيفة العالم الموضوعى هى تزويد الكتاب بالخامة والمادة الشعرية والوقوف رمزيا على الحالات الشعرية. فبرت ستيتس ***Bert States*** بناقش فى كتابه "الحسابات الكبيرة" فكرة أن العالم الموضوعى كان غير حقيقى إلى حد ما مثله مثل خنجر ماكبث الوهمى والذى كان نتاجا لهلوسته، هذا الخنجر ماهو إلا مؤشر يدل على حالة البشر ولا شئ أكثر من ذلك.

بالإضافة إلى ذلك وعلى الناحية الأخرى يمكن تحديد العديد من الأشياء التى تستخدم بكثرة لتملأ المسرح الواقعى، هذه الأشياء (وتحديداً أكثرها شجرة مثل شجرة رأس السنة فى مسرحية "بيت الدمية"، مسدس اللواء جابلر، نظارة نورا المكبرة، حقيبة ويلى) لا تنحصر أهميتها فى دائرة المجاز الصغيرة المحدودة، ولكنها تمتد لتشمل نطاقًا أوسع حيث إن لها قدرة غير مجازية فى خلق الحدث الدرامى. بالإضافة إلى ذلك فإن كثرة هذه الأشياء تعتبر مهمة فى حد ذاتها وذلك على الرغم من أن هذه الأهمية لا تتضح إلا بعد ذلك بكثير وذلك بعد الوصول إلى خشبة المسرح المكسوة بالسلع المستعملة، والتى كانت تظهر فى أعمال بينتر ومامت وشبرد، هذه الاستخدامات

المتطرفة للاتجاه الطبيعى فى المسرح تمثل نوعا من إعادة خلق الواقع كما تشير مصطلحات ويليم ورثن ***Worthen*** الخالدة: التكامل الرائع للمناظر الداخلية" بطريقة غنية ومليئة بالصور المجازية ومقدمة للعالم فى صورة أرض مليئة بالأشياء القديمة والتافهة والنفايات. ومن خلال هذه الصورة نجد أن الكتاب المسرحيين الذين حاولوا تجسيد الطبيعة ووضحوا فكرة كانت محجوبة قبل ذلك ألا وهى الفجوة المتزايدة بين الإنسان والطبيعة؛ وتأكيداً على القوة القهرية للبيئة فإن الكتاب المسرحيين الذين حاولوا تجسيد الطبيعة حجبوا التعريف الجزئى للبيئة، ففى تعريفهم للوجود الإنسانى والذى وصفوه بأنه شبكة اجتماعية غير واضحة المعانى نجد أنهم استطاعوا تجسيد وبيان الانفصال الشديد بين العالم والإنسان وذلك على الرغم من أنهم لم يعترفوا بذلك.

وقد قام برخت بعرض ذلك فى مسرحية "بال" وعلى الرغم من أن أفكارها مازالت مرتبطة بالطبيعة من خلال تصوير الحمامات الملونة، وبساتين الكرز والبط البرى نجد أن الفكر الواقعى يلقى جانبًا بالحياة الجامدة وينبثق منها شكل شبحى للأشياء المختلفة. فالمساحات المليئة بالأشياء القديمة والتى تظهر فى أعمال "بينتر" و "مامت"، وكذلك المساحات المجردة والعلب الرمادية التى تظهر فى مسرحيات بكيت، كل هذا يمثل حدودا سلبية للمكان تخيم على مسرح هذا القرن؛ ومن جداول مدينة "استكمان" الملوثة تنبثق أهمية رسالة حدود المكان، والتى تميز المسرح الحديث أى الدراما الحديثة من خلال طريقة الربط بين الأماكن والأشخاص. وطبقًا لمنطق جغرافية المكان فإن الانفصال عن الطبيعة يمثل بنداً مترابطًا وضروريًا فى سلسلة من أنماط غير مرغوب فيها للتعبير عن المكان؛ ولا شك أن بناء الهوية المرتبطة بقوة المكان يعتبر نوعًا من البطولة التى تتم من خلال الرحيل. وهذا الرحيل يجعل من الطبيعة أحد ضحاياه بتدميرها.

المسرح البيئى

إن بطولة الرحيل تنظم أكثر من نوع معين من الحبكة المسرحية، وهى تسهم مباشرة

فى تكوين نوع معين من الهوية الفردية الثابتة التى تخلق ذاتها من خلال الابتعاد عن الأماكن التى يطلق عليها الحكم بأنه غير مُرضية، فالحديث عن المنزل بمفهومه الضيق والذى يمثل الوطن بمفهومه الواسع يقوم على أساس من الأهمية الفردية والذاتية، وهو حديث غامض للغاية، حيث يصبح المنزل تحديداً هو الهدف والنتيجة، وهو فى نفس الوقت سبب الرحيل لتحقيق الذات. وهذا الحديث يرتبط بنموذج فنى مسرحى يتصف بأنه يوتوبى ومجازى حيث نجد الحرفية والمجاز يعملان معا بالتساوى لبناء المكان. وذلك لأنهما محددان ولكن غير متناسبين تمامًا، فهذه المتناقضات التى تعبر عن فكرة الواقعية وتوظيفها المسرحى قد ثبت أنها من الثوابت الملحوظة التى عاصرت العديد من موجات التحديث والتجريب.

والحركات الفنية التالية: التعبيرية، المسرح الملحمى، مسرح اللامعقول تعاملت مع الواقعية المرتبطة بجغرافيا المكان، ولكن هذا التعامل اتصف بأنه غير بارع، فلم تستطع تغيير واقعية جغرافية المكان كما أنهالم تغير منطق رؤيتها الواضحة. والنصوص الفنية التى أعدت للمسرح والتى قامت هذه المدارس بإنتاجها تجسد الشخصيات فنيا وهو ما أطلق عليه العبور إلى حدود المكان؛ وتتصف هذه الشخصيات بأنها فى فراق تام لا يمكن إصلاحها ولا يمكن إعادة تواؤمها مع بيئتها. إن العديد من ردود الأفعال والمواقف اتخذت تجاه هذه الحال، وهى تتصف بتنوعها واتساعها: من تشاؤم بكيت الأسود إلى تفاؤل بريخت المبهج. ومع ذلك فإن مصطلحاتها تبقى تلك المصطلحات التى تتحدث عن سياسة الوطن وشعر المهجر.

فجغرافية المكان تظل باقية فى عملها حتى يتم إدراك ماهيتها ويتم مواجهتها مباشرة. وفى الفصل القادم سوف أناقش عدداً من المحاولات المختلفة التى يتميز بعضها بالنجاح، والبعض الآخر بالفشل وذلك لشرح هذه الفكرة، وأول هجوم على جغرافية المكان يأتى فى صورة الأعمال المسرحية التى كانت تميز منتصف القرن وتحديداً الدراما التى تتحدث عن العودة الى الوطن، ومن خلال هذا البناء نجد أن الحديث عن

الوطن يبدأ فى الوضوح وتبدأ أعراض الحنين إلى الوطن وتشير إلى أن فشل العودة إلى الوطن سببه هو الكيان الأمريكى. والتعبير الدقيق عن تدخل أمريكا المزرى فى الحديث عن المنزل (الوطن) سوف يكون موضوع الفصل المقبل.

ولكننى سوف أتقدم الآن خطوة أخرى، وهى أبعد من العودة إلى الوطن، وسوف أناقش حلا واحدا ممكنا، ألا وهو التمسك الشديد بجغرافية المكان والذى يتحقق من خلال تعريف الرفض المنظم لمصطلحاتها. وسيقوم النموذج المطروح على كتابات سبالدنج جراى **Spalding Gray** وهى تمثل نوعًا جديداً من مسرح "الصدى"، الذى يقوم على هزيمة منطق الرؤية الواضحة، وكذلك تهزم شعر المهجر من خلال خلق علاقة جديدة بينها وبين العالم (والعالم هنا يشتمل على الكاتب والجمهور). وقد كتب جراى عملاً واحداً اسمه "مخاوف السعادة: المنزل." ويشتمل على المشكلات سواء كانت ثقافية أو نفسيه أو حتى جغرافية حيث يتم مناقشتها والنظر فيها. وتوضح الممارسة المسرحية والفكرية طريقة إقامة مسرح البيئة وبناء الهوية ووضوح الرؤية.

ففى مسرحية "مخاوف السعادة" نجد أن رمز "المنزل" يقع تحت ضغط من قبل استخداماته المألوفة، وهما استخدامان مألوفان ومتضادان. هذان الاستخدامان يكونان الحديث الغامض عن المنزل والذى يعتبر مكانا بالمعنى الحرفى، وهو يمثل شيئًا يشتاق إليه المرء ويعتبره وعاءً ومستقراً للذات، وهو طبقا لقاعدة الاستعارة يُعتبر نوعًا من الفخ (الرغبة فى إنسلاخ الذات)، وهما يمثلان أيضا نسختين مختلفتين من الوطن، وهما يتصادمان بطريقة مضحكة وينتهيان إلى أن يسقط المنطق الذى كان يفصلهما عن بعضهما وتنهار فكرة الوطن.

وفى مشهد من المسرحية نجد جراى يحمل نسخة من كتاب جيرمى رِفكن ***Rifkin*** "المجاز" وكما يقول جراى فإن هذا الكتاب قد دخل حياته بفضل تدخل العناية الإلهية.

وفى اللحظة التى كان سيعترف فيها بهزيمته فى معركته ضد عائلة الكات سكيلز المساكين الذين قام بشراء منزلهم. لقد قوبل وصف رفكن لعلوم الذرة -بالتحليل والفساد- بالسخرية من قبل صاحب المنزل المحاصر حيث قال: "إنها تشرح بطريقة ما لماذا كانت هذه هى صورة الحياة فى المنزل. إن ربط فكرة الملكية الخاصة مع فكرة عدم الانتماء إلى الوطن وهى فكرة حتمية وكونية محكوم عليها بالفشل وهى تمدّ مسرحية جراى بفكرتها الأساسية وهى الرغبة المادية الأنانية التى تسيطر على الحضارة الأمريكية.

إن شخصيات جراى فى هذه المسرحية وفى كتاباته الأخرى هى الآلية التى يستعيد المسرح من خلالها وظيفته كنمط معين من الوطن، حيث يتحول المسرح إلى مكان يمكن السكن فيه لوقت محدد وبطريقة معينة، وهى ليست قاصرة أو محصورة وليست عن طريق الملكية ولكن عن طريق المشاركة فى التجربة، وبالتالى فإن طريقة جراى تقف فى وجه مابعد الحداثة وضد نشر الأفكار والصور، وهذا يمثل نوعًا من المسرح "الجامع" والذى تتسم أساليبه بأنها نفس أساليب المطلب البيئى الجغرافى، وتقوم على الحكى "الاستمرارية" والتذكر "إعادة التصنع"، والبساطة "المحادثة".

فعندما يدخل جراى ويقعد فإنه يضع مجموعة صغيرة من الكتب بنظام على المكتب الصغير، وبعد ذلك ينظر إلى الجمهور نظرة طويلة، ويرفع رأسه ولكن ليس بسرعة وبدون خجل ولكن بتأن. إن نظرته تنتمى إلى نفس نوع النظرة التى يقوم بها شخصان يتبادلان النظرات قبل أن يحملا شيئًا ثقيلا، أو غير مستخدم، أو حتى شئ بسيط. أهم ما فى الأمر هو أنها نظرة وليست نوعا من التحديق وهى تعطى وقتا للمشاهدة والاستماع ولا تمثل عملية وصف سلبية ولكنها بطريقة أو بأخرى أسست بناء للمعنى الدرامى.

إن نظرة سبالدنج جراى القيمة هى أول تعدٍ من التعديات الشكلية التى تتميز بها ممارساته وأعماله. فشكل أعماله يقوم على نوع من الرحيل والبعد عن الأعراف

الدرامية التقليدية مثل الخطاب الجانبى والمخاطبة المباشرة. ولكن ذلك لا يعتبر وصولا إلى الأشكال الدرامية غير المعقدة والتى تقوم على الأعمال الكوميدية.

إن أعمال جراى لا تمثل حدا فاصلا بين الأدب الدرامى العالمى والروايات المشهورة. فهى تشبه محاضرة فى مدرج أو تجربة فى معمل.

وعلى الرغم من ذلك فإن أعمال جراى ليست تجريبية وذلك طبقًا للأنماط التى تم استحضارها من خلال ذكر قاعات المحاضرات والمعامل، وكذلك أعمال برخت وجروتوفسكى على التوالى. إن الإنجاز الذى يحققه جراى فى الفراغ المسرحى يحتاج إلى نموذج آخر.

كما أن مسرحية "مخاوف السعادة" التى تقوم على المنولوج تقترح علينا نموذجًا معينًا، ألا وهو النموذج الذى نما وتم اكتشافه فى هذه المسرحية وفى أعماله الأخرى: ففكرة المسرح كوطن أو كملجأ تمثل نوعًا من التشرد المجازى الذى يحمل رؤيتين مختلفتين، واحدة للمسرح وأخرى للمنزل والوطن، وهى تقوم بإعادة توجيه العرض نحو مواجهة مع متناقضات متتابعة معينة ومحددة. هذه المتناقضات تتميز بمستقبلها المتدفق، والذى يلتقى مع رموز "مخاوف السعادة" على مستويات متعددة سواءكانت شخصية، سياسية أو درامية. ففى المقدمة التى كانت تسبق مجموعة من المنولوجات التى تم تجميعها تحت اسم "الجنس والموت حتى سن الرابعة عشر" نجد جراى قد قدم فكرة الچينات بالمقارنة مع ممارساته واعتقاداته:

> *"نظرا لأن عملى مؤقت فإن لدىّ شعورا بأن العالم على حافة الهاوية، لقد قلت لها إن الطبقة المتوسطة البيضاء التى تشكل العالم الغربى سوف تندثر فأخذت منى مجرى الحديث وقالت: حسنا ياسبالدينج، بعد سقوط روما كان الفنانون* يمثلون دور

المؤرخين فانطفأت الأنوار بداخلي وبالطبع فكرت في تأريخ حياتي ولكنني سوف أقوم بذلك شفهيًا . لأن كتابتها سوف تمثل سوء نية، لأنها تعني أنني أؤمن بالمستقبل، فكل فعل قمت به يعتبر نقشا على ضريح، وفي كل ليلة سوف تتبخر سيرتي الذاتية في لحظة" .

هذه الاستراتيجية من أجل حفظ الإيمان، عندما ينتهي الأمل والإيمان أصبحت الآن مألوفة (وهي تمثل طريقة استجابته) مثله في ذلك مثل الكتاب المعاصرين والممثلين الذين شاركوا في تيار مابعد الحداثة المألوف والمنطقة البعيدة عن التدين الذي استطعنا التعرف عليه من خلال كتابات جيمسون، بودرلارد **Baudrillard**، ليوتارد **lyotard** هاسن **Hasen**. ويقوم جراي بإضافة فكرة جديدة إلى طريقته الفنية لمواجهة الذات، وهي النظرة الإدراكية الأولى التي لا تصيغ فقط مسرحية مخاوف السعادة ولكن أيضا كل أعماله وممارساته. ويقول جراي شارحًا لماذا يفضل اختيار الاعتماد على التمثيل بدلا من أسلوب الاعتماد على النص كوسيلة لتأريخ حضارة على وشك الاندثار:

"سوف يكون كتابي إنتاجًا آخر يساعد على تكريم العالم، وذلك طبعًا دون ذكر عدد الأشجار التي سيتم اقتلاعها من أجل صناعة الورق لطبع الكتب التي سأقوم بالتأريخ فيها". وأنا أستمد الفكرة الخاصة باتجاه جراي نحو العمل الذي يعتمد على العرض واتجاهه نحو ما أطلق عليه "وعيا وإدراكا بيئيا" من خلال التمييز للعلاقات الضرورية بين حياتنا المعبرة عن ذاتها وطريقة ارتباطنا بالمكان.

وتمثل البيئة والمجاز (والتي تعتبر ظلها الكوني) موضوعات مسرحية "مخاوف السعادة". ونلاحظ أن المراجع الأخيرة للتأثيرات التي قمت بذكرها في العنوان والتي

تتميز بأنها مسرفة وسطحية (وكذلك متناقضة ظاهريًا) يشير إليها أرسطو وهورس حيث تحتوى أعمالهم عليها، ونجد أنها تتصارع مع بعضها البعض وتتطابق بطريقة غريبة فى مسرحية جراى.

إن ربط هذين الأمرين الغير قابلين للقياس والذى يتميز واحد منهما بأنه نفسى والآخر بأنه مسرحى يمدنا بأبعاد القياس لبيئة تخيلية للمسرح وعن المسرح، وهذا يمثل نوع من إعادة الرؤية المتبادلة لطريقة التقديم وللبيئة، وبعد قيام "سبادلينج" بمهمته المرتبطة بالمسرح المهتم بالبيئة اتجه إلى مسرح بيئى يتميز بالتعبيرات المستهلكة. وهو ينشط وينتعش من وقت إلى آخر، هذا النشاط والانتعاش هو نوع من التجاوز للذات التى تصمم على إثبات وجودها وذلك على الرغم من أن هذا الوضع يمثل وضع مؤقت بالنسبة لموقفه من العالم "الحقيقى" (المادى، الطبيعى، والتاريخى).

وتقوم الصورة المجازية بربط أعمال جراى بنمط من الكتابة الأمريكية، ذلك النمط الذى أصبح منتشرا على نطاق واسع، وكما يشير تونى تانر ***Tonny Tannet***: "يعتبر نورمان ***Norman*** ، ميلر ***Mailer***، سول بيلو ***Saul Bellow*** ، جون آب ***John Up***، دايك ***Dike***، چون بارث ***J. Barth*** ، والكربيرسى ***Walker Percy***، استانلى إلكن ***Stanly Elkin***، دونلر بارذلم ***D. Barthlem*** من الكتاب الذين استخدموا كلمة المجاز بمعناها الحقيقى". وهناك كاتبين آخرين، قام كل من تونى تانر، وكولين جرين لاند ***Colin Greenland,*** بالإشارة إليهم وبمناقشة أعمالهم بالتفصيل، وهم بالطبع وليم برادتس، وتوماس بينكون ***Benchon*** والذى قام بكتابة مابعد القصة الكاملة للصوب، وبذلك تتعدى شرفة الأكدال وحديقة سباستين التى تشبه الغابة لتصل إلى صورة ورؤية حياتيه للصوب، وهو نظام بيئى مغلق (وهو يذكرنا بالمشروع ذو النهاية المفجعة والذى كان يعرف بإسم بيو سفير ويقوم فيه الإنسان بانتظار نهاية الكون ودمار العالم بسبب ارتفاع درجة الحرارة والتى قد تكون قد حدثت قبل ذلك!!

وطبقًا لرأى كولين جرين لاند فإن التطبيق الحرفى للقانون الثانى للدينامبكا الحرارية، والتى قد يكون نوربرت وينر ***Norbert Wiener*** قد قام بدفعها للأمام وساعد فى تقدمها من خلال الافتراض الذى يقوم على الربط بين المجاز ورمز المنزل (وهو مهم بالنسبة لرأيى ولمسرحية جراى).

ففى كتاب الاستغلال الإنسانى للبشرية يكتب وينر: "ولكن العالم بأكمله، (إذا كان هناك عالم) يتجه نحو الهاوية، وهناك العديد من المشاريع والترتيبات التى تبدو أنها مضادة للكون عامة. وأن هناك اتجاه محدد ومؤقت لزيادة هذه الترتيبات. وتسير الحياة فى مجراها من خلال هذه الترتيبات".

وطبقا لرأى جراى فإن طريقة الجذب المضادة للمجاز وخلق الوطن، تزودنا بالفرصة لمحاولة تجربة طريقة حياتية جديدة، وهو نمط لا يمكن تسميته ولكن يمكن تجسيده نظريًا عن طريق خلق شكل جديد للتجربة المسرحية وطريقةمخاطبته تتميز بأنها تشير إلى وتتجاوز الأشكال المتكررة للمسرح التقليدى. وتبعا لذلك فإن طريقته تمثل الاحساس بالتحرر وهى تفهم ضمنيا من خلال تعريف بارث للتكرار والإنهاك الذى يقول فيه: "إن لإنهاك لا يعنى بالنسبة لى الإرهاق الذى يصيب اليدين والبدن، ولا البلاء والفساد الأخلاقى والعقلى، ولكنه يعنى فقط الاستخدام الكامل والاستغلال الشديد لأشكال وصيغ معينة، أو الإنهاك لاحتمالات معينة والتى أصبحت بالضرورة سببا رئيسيًا لليأس".

وكما يشير بارث فإن الحركة تتعدى فكرة الإنهاك لتشتمل على "الإحساس بالأزمة اللغوية والثقافية، والتى تحتاج إلى طرق عرض جديدة، ونجد أن مسرح جراى البيئى يحدد هذه الطريقة فى مجال المسرح".

إن البيئة الواقعية التى ينطلق منها أداء جراى المسرحى لا تعبر عن شئ اللهم إلا ملائمة عرض جراى لهذا النوع من المونولوج. وهذا يتجاوز كل الحدود ويجرد مسرح الطليعة من مؤهلاته، فلم يحدث من قبل أن ينجح نص مسرحى فى تقديم مثل هذه الصورة المنظمة للفقر ولم يحدث أيضا من قبل ذلك أن نجح مسرح عارٍ من الدبكور فى أن يقدم هذه الإمكانيات الهائلة للتواصل فى المجتمع.

ومن الأمثلة الجيدة التى يشرح بها النص الأداء المسرحى فى صورة مصغرة، هى اختيار كوب من الماء يشرب منه رشفة صغيرة عندما يبدأ فى الحديث وبالتالى فإن الإيمائية المستخدمة تتميز بأنها واضحة تماما، وأنها تشير إلى الطبيعة الحقيقية للنص. إن طريقة شربه للمياة تشبه طريقة إعداد الموسيقين للآلات قبلما يبدأوا العزف، وعندما نتعمق فى سرد صراعات البطولة الساخرة عند جراى، والتى تقف ضد المجاز وتصارع التلوث حتى أن الكوب الموضوع على المنضدة يكتسب العديد من المعانى، وبذلك يُقلل ويُهمش الحمل الدرامى الأسطورى، الذى فرضه سكريب ***Scribe*** على الموضوع نفسه، والذى يعد موضوعًا ناقصًا.

ويتحدث جراى عن ذروة إحباطه وهو يتجرع آخر رشفة ماء وهو يتحدث عن مجموعة كبيرة من الإحباطات التى تعرض لها فى المنزل الكئيب الذى اشتراه. هذه السلسلة من الإحباطات أدت به إلى الإحساس بأن الشئ الوحيد الجيد فى حياته هو بئر المياه الذى سوف يحصل عليه عندما يقوم السباك بتصليح ماسورة المياة.

وعقب ذلك ينادى السباك :"ياسيد سبادلنج حاول فتح صنبور المياة، فدخلت المنزل بسرعة وفتحت الصنبور وانفجرت المياة حاملة رائحة الموت، وكانت الغرفة ممتلئة برائحة حيوان ميت، ولكنى كنت متعطشًا ومتسرعًا جدا لدرجة أننى شربت نصف كوب مياه دون إدراك هذه الرائحة". وعند هذه النقطة من العرض، والتى يتجرع فيها جراى الماء ويطلق فيها ضحكة تشير إلى أنه يدرك بعد ذلك المعنى الحقيقى للمياه العذبة، وتبعًا

لذلك فإن الارتباط الذى خُلق فى هذه اللحظة بين الوضع القائم والتجربة التى سبقته يمثل نوعًا من الارتباط الذى يسرى من خلال كوب الماء، وهو يتصف بأنه مهم ويعتبر جزءاً من بناء طريقة جراى المسرحية.

وتنتهى المسرحية باتصال جراى المذهول بهيئة الصحة نتيجة لخوفة من الإصابة بداء الكلب نتيجة لشربه من بئر المياه حيث أكدت له هذه الهيئة أنه لم يصب به، ولكنه فقط أصيب بالهيدروفوبيا وهى الخوف من الماء. "وماذا سيفعل إنسان أو حيوان يخاف من الماء وهو يقفز فى بئر". إن فكرة خوف الكائنات من الطبيعة يتسع ليشمل فكرتين، هاتان الفكرتان يستطيع المرء من خلالهما تحديد مصطلحات مسرح جراى البيئى. إن تماثل الأول مع الملكية الخاصة وتطابق الثانى مع الأول (بمعنى آخر معادلة: الوطن يساوى المنزل يساوى الذات) يولّد نوعًا من الإرهاب الذى يصاحب المتعة المادية.

"كنت أفكر أن أشترى منزلا، لأن التأجير لم يكن كافيًا فكنت أريد أن أشعر بإحساس الملكية حيث كنت أعتقد أنه يمثل نوعًا من السعادة مثل الإحساس بالنمو والإحساس بالسعادة عند ولادة طفل. وفى تناقض تام مع الوهم الثابت نجد أن الوطن ليس مترادفا فقط مع الأسرة واحترام الذات ولكن مع المنزل والملكية الخاصة ونجد أن تجربة الرحيل العادى "الغير متلائم" مع الصورة المعاصرة التى تتميز بأنها مدنية وتنم عن حاله البائس وأنه يقع تحت رحمة "المقاولين" الجشعين (كما هو مكتوب على بطاقة أحد رجال الأعمال)، والذى أثقل عليه بشدة لجعله يخرج من منزله وجعله يعلن ويحس بعدم قيمة كل من فرنه، وثلاجته، وشرفته، وأثاث منزله. ويظل إحساسه بالأصالة والشرعية إحساسًا عابراً، مثلما كان منذ البداية. وبعيداً عن كونه منتميًا إلى مجتمع ما، فإن جراى يجد نفسه قد إنحط إلى حد أنه أصبح واحداً من الذين يضعون أيديهم على الأراضى والمنازل بالقوة.

"لقد كنت أقضى وقتًا طويلا فى الشرفة...ممضيًا وقتى فى شرب الكحول،الذى كنت أشربه مرة واحدة فى اليوم، فكما يقول مدمنو الكحول الذين أجهل أسماءهم "مجرد جالس خارج المنزل أطهو على شوايتى" وأخيراً يعلن المتخصصون حكمهم وتحدث لحظة إدراك كوميدية".

"لقد كان المنزل مبنيًا على الرمال، لذا فإن كل شئ بما فى ذلك المدخنة (وشواية العائلة الموضوعة فى الساحة، والتى أصبحت الآن موضوعة فى زاوية بعيدة) كان بهذه الطريقة. وبالضرورة كان هذا التل والوادى قالبًا كبيراً من الوصل المتحرك فى نفس اتجاه أسماك "السالمون" فالطبيعة كانت تأخذ مجراها والتفكير الدائم فى المنزل كان كثيراً، فلقد كنت أريد منزلا يدوم فترة طويلة".

إن فكرة التدفق و"الحركة المستمرة" يتم تحريها بطرق مختلفة عن طريق الحكاية الساخرة عن كتاب رفكى "المجاز". ويقوم جراى بالاستشهاد بالعديد من الفقرات التى كانت ضمن مجموعة الكتب الموضوعة على منضدته، وتقدم هذه الاستشهادات مع أساليب أقل وضوحًا للتناص بتزويد جراى بأسلوب أساسى ومهم لإعادة تعريف الذات ونمط الوجود، الذى يتجاوز من خلاله مسرحه البيئى المحدود مأزق مابعد الحداثة الأيديولوجية.

وعلى عكس التناص القائم على البث، والمرتبط بمدرسة مابعد الحداثة (والذى يمكن استعادته من خلال صيغة جيمسون، نجد أن آليات تناص أعمال جراى، التى تنتمى إلى منظومة الذاكرة تعتمد على نوع من التعويض، ونمط من الحديث. أما اختيارة لطريقة العرض فإنها تشير إلى التغير المستمر، كما تشير إلى الخسارة التى لا يمكن تعويضها ومعالجتها أو استردادها وطريقة عرض وتقديم منولوجاته تختلف من يوم إلى آخر، وكذا النسخ المحفوظة، فإنها تختلف فى طريقة عرضها على الجمهور. فهى أحيانًا

تقدم على هيئة نوع من الاسترداد والتجميع المتعمد والمعد بدقة للمعانى النفسية الغالية.

إن العرض القائم على السخرية الموجهة تجاه الذات لا يقلل من المعنى المقدم، وذلك طبقا لرأى وليام ديماستس ***William Demastes*** الذى يقوى من المعنى بعيدا عن سلطة الفنان.

ومن الأمثلة التى توضح هذا البناء، الذى يتسم بأنه عرض تاريخى مختلف وواضح وأنه يتعدى العديد من حدود الحياة وطرق التقديم (بمعنى آخر من خلال المطابقة للواقع) التى تظهر فى شكل الزيارة التى يتلقاها جراى فى صباح اليوم الأول من إقامته فى منزله الجديد من بعض الدعاة (الملائكة)، وعندما يراهم قادمين فإنه يعتقد بصدق أنهم بعض جيرانه الذين يريدون أن يرحبوا به فى مجتمعه الجديد، ولكنه يلاحظ بعد ذلك "أنهم لا يحملون أى كعك أو فطائر"، ولكنهم بدلا من ذلك يبشرونه بالأخبار السعيدة بأنهم سيعيشون إلى الأبد وعلى الرغم من ذلك فإنه يواجه خطرا شديدا يتمثل فى امتداد فترة تشرده الحالية إلى فترة أطول، فكل صلواته سوف تنتهى إلى لا شئ، إن لم يتبعهم، ويقوم زائروه بدفع الحديث إلى نقطة بعيدة مستخدمين التشبيه القاسى:

"إنها سوف تكون مثل وضع صورة على منزل وجدران تسقط" فيقوم جراى بشراء كتابهم الذى يحمل اسم "اجعل مملكتك تأتى" وذلك نظراً لتأثره الشديد بوضوحهم. ومن المؤكد أن هذا الكتاب أصبح أحد الكتب الموضوعة الآن على المنضدة، وهو يحتوى على صورة أرهقته وأحزنته كثيراً لدرجة جعلت هذا الحزن يتضاعف إلى أن وصل إلى حجم صورة الإعلان الذى يحمله ليراه المشاهدون والصورة تمثل مملكة خيالية يوتوبية بطريقة عرضها الساخرة، وهى نسيج من الأكلاشيهات الجغرافية التى يظهر من بينها هذا الأكلاشيه الذى يجعله يشعر بأنه ضحية.

هناك نمر على الشجرة، وهو مبتسم وراضٍ ولبس متأهبًا للقفز، وهناك فتاة سمراء تحمل نمراً صغيراً بين يديها، أما الطفل الأبيض فهو يقف بين والديه، وأمه تحمل فى يدها سلة فواكه تماثل فى شكلها سلال عيد الشكر والأب يحمل جاروفا لجمع العشب، ويقف خلفه مجموعة من الرجال السود الذين يحملون مجموعة من السلال، أما البيوت التى تقع حولهم فهى تتميز بأثاثاتها الرائعة وطرزها الجميلة والصورة مثلها مثل الأدوات والشخصيات الأخرى المستخدمة فى العرض مثل صديقته فى المنزل، والشريط المسجل عليه رسالة من الرجل الذى باع له المنزل، والموضوع فى جهاز الرد المركب فى التليفون، وكذلك الكارت تعتبر من الدعائم التى يقوم جراى من خلالها بتأكيد وتوضيح قاعدة المجاز، فالصورة الكبيرة ماهى إلا مثالا للسخرية من التشتت البسيط للذاكرة وهى تجد طريقها إلى الجمهور من خلال هذه الظاهرة التى تتجاوز الحدود.

إن تمثيل جراى وكأنه شخص مصاب بالجزام، وهو يصاب به ليس نتيجة الاختلاط بالموتى ولكن بسبب أسلوب حياته حتى يصل إلى قوله "كل شئ سوف يقوله له". فوجوده هو ومجموعة من الكتب، وبعض الأشياء التى يمتلكها يضمن الحد الأدنى من الاستمرارية التاريخية التى يمكن من خلالها تخيل المستقبل. فكما يقول فى آخر سطر من المسرحية، بعدما يتأكد أن الحياة قصيرة للغاية، ويقرر ألا يخاف أو يقلق من داء الكلب "أين أذهب حتى أبتعد عن هنا؟".

وفى مواجهته للمسرح الفقير، الذى يعبر عن البيئة، والذى يمكن أن يشارك فيه الجمهور فى المعلومات المحلية الخاصة بالمكان تجرى رواية القصة، وهى نفس القصة التى ترويها مسرحية "مخاوف السعادة" ولكن الأداء يختلف تماما فى نوعيته، حيث إن التعبير عن الذات من خلال المادة الخام لم يتم تمثيله بصورة تتجاوز المكان، ولكن تم تحويله إلى أداء قوى مسجل يعبر عن صناعة المسرح.

وكما تقول رينى ***Renee*** "كفانا اعتماداً على الأشخاص الآخرين، ويجب علينا أن نجمع أشياءنا معًا". ثم تأتى لها فكرة بيع قصة حياتى إلى وزير برازرز ويتم تجسيدها فى فيلم سينمائى. وتالله فقد كانوا مهتمين، وعلى ذلك فقد قمنا بتكثيف وتجميع أحداث حياتى، وكتبنا هذه القصة التى سوف تدور حول هذا الشخص!! جراى الطيب، الأمين، المسالم الذى يقع فى كل هذه المواقف الغريبة. ولكن للأسف تفشل الصفقة نظرا لأن جراى ورينى لا يستطيعان أن يحددا كيف ينهيا قصتهما. ومما يثير اهتمامنا تلك النقطة التى يتوقفون عندها (والتى يثيرها الممثل عن الاستوديو). هذه النقطة هى إلى أين سوف تنتهى علاقتهما؟، هل سيتزوجان؟ أم سوف يفترقان؟ وطبعا ليس هناك خيار ثالث. ومن الواضح أن الزواج والحياة العائلية تعتبران من أهم الموضوعات التى تناقشها المسرحية حيث إنها من أهم الأسئلة المطروحة (وذلك على الرغم من مرور فترة زمنية طويلة منذ تركت نورا منزلها) لقد كانت أهمية المنزل بالنسبة لجراى كبيرة، وعندما يؤكد جراى أنه لن يستطيع أن يربط نفسه بعلاقة وهمية غير حقيقية أكثر من قدرته على إقامة علاقة حقيقية، فإن مخرج الفيلم يرد عليه بأسلوب قاطع: "يجب أن يكون الأمر واضحًا تمامًا."

الفصل الثالث

أمريكا وقيود العودة إلى الوطن

"تدور معظم مشاهد المسرح البرجوازى فى حجرات صغيرة بداخل المنزل ويصحبها من وقت لآخر رحلة أو زيارة إلى ساحات القضاء. ولقد كان من المعتقد أن هذا المسرح يتفهم العالم ويؤمن بأن لا شئ يحتاج فيه إلى التغير الشديد. إن الأشياء تحتاج فقط إلى أن تضبط من حين لآخر سواء بالنصيحة أو الخطاب أو المواساة الصحيحة".

(إدوارد بوند، نحن، مسرحياتنا والمسرح القومى)

فى وقت ما ناضلت أمريكا عندما كانت إنجلترا تناضل. لقد نزح أهلى (قومى). ومن المؤكد أنها ناضلت لفترة طويلة. لا بل هما الاثنتان...

(فيرا فى مسرحية آيس كريم كاريل تشرشيل)

فى أواخر القرن العشرين أدى التفكك فى الفروق الثقافية إلى إعادة كتابة موضوعات عن المنزل والوطن والعائلة والتاريخ. وكما رأينا كانت لصورة المنزل مثل الصور الأخرى تعريف واضح ومحدد فى نطاق تجانس الحضارة الغربية البرجوازية.

إنها مشكلة ولكنها مشكلة داخل المؤسسة نفسها وكما هى مشكلة فإن المفترض إمكانية حلها بالاقتراب الشديد من صورة الوطن نفسه وإن لم يكن يكمن بالفعل بداخله وهذا يعنى أن مشكلة الوطن كانت مفهومة على أنها مشكلة الموقع (المكان). مع وجود آليات لتحديد المكان. ونجد فى المسرح الواقع البيئى على أنه انعكاس دقيق لهذه الصورة للوطن وهو قائم على مسرح مؤثث على أساس المكان (الحيز) الواضح المباشر. والمسرحيات تدور موضوعاتها حول الوصول والإقامة والرحيل والعودة..وهلم

جرا. إن ذوبان هذه الفكرة المتجانسة للحضارة يعيد تعريف مشكلة الوطن على أنها معضلة: وشئ لا يطرح ببساطة المشكلات الشخصية للأفراد والمجموعات ولكن شيئًا يتعارض كلية مع توقعاتهم ووجهة نظرهم الثقافية الكلية.

وللتعبير عن هذا التغيير باختصار شديد: سنبدأ بمفهوم الوطن كمكان ما وهذا المكان على علا: ة واضحة ومحددة بمجموعة من الأشخاص الذين يعتبرون هذا المكان وطنهم. وبالتأكيد أن هذا المكان يحتاج إلى ضبط (كما قال إدوار بوند فى مذكراته) ويحتاج إلى تحسينات من المؤكدأنها ستخدم احتياجات مواطنيها النفسية بطريقة أفضل ولكنه يجب أن يكون مكان واضح تماما، معروف ومعطى. وبعد ذلك ننتقل إلى نوع من الشك العميق عن حقيقة الوطن كمكان وكفكرة. وكمثال عن هذا التباين انتقال موضع اهتمام الدراما من أحداث الرحيل عن الوطن إلى أحداث العودة إليه.

وعلى الرغم من أن حدث العودة إلى الوطن هو حدث تراجعى نموذجى "الذهاب إلى الوطن هو دائمًا العودة إليه" (چيمس هيلمان) تم استخدامه فى الدراما الحديثة ليس لاسترداد الهوية بل لتقديم استحالة هذا الاسترداد. على الرغم من أن هذا الرفض للاحتمالات العاطفية للعودة إلى الوطن لم يعالج الصورة نفسها معالجة نفعية كاملة. وبعيداً عن الرسوخ العاطفى وتثبيت النفوس التى تشعر بالغربة نجد أن صورة العودة باقية وتعطى فرصة للكتاب المسرحيين أن يصوروا حالة ما بعد الحنين إلى الوطن التى يفرضها تنظير التجارب الاجتماعية والسيكولوجية التى تخلت عن تفسيرات القرن التاسع عشر الإنسانية والحتمية.

وفى مجال الممارسة المسرحية نجد أن هذا الموضوع الجديد للوطن مبنى على أساس أن العودة إلى الوطن ساعدت على ظهور مبادئ جديدة فى التمثيل وفى وظائف خشبة المسرح. وهذه الأشياء بالتالى أثرت على الممارسة النقدية. ونجد مثالا واضحًا على

الارتباط بين المكان (الحيز) الجديد للمسرح والرؤية الجديدة لإنتاج المعنى الدرامى والمجال النقدى الجديد فى أعمال هارولد بينتر الذى كتب أيضًا أعظم مسرحية عن العودة إلى الوطن لهذا القرن.

إن تقدير بينتر لتقلبات العودة إلى المكان المحدد على أنه الوطن يمثل تركيبة معينة وأخرى غير نهائية للموضوع الجديد "الوطن" ولكن هذه التركيبة لا تفصح عن العمليات التى استدعت للأمام هذا الموضوع الجديد ممثلاً فى مسرحية سام شبرد "الطفل المدفون" وربما يماثلها فى الأهمية المسرحية الأمريكية "العودة إلى الوطن" لبينتر. إن هاتين المسرحيتين تكشفان عن الأنماط وعن مخاطر العودة الحقيقية للوطن. ولعمل هذا قاموا بتوظيف موضوعات ومسائل تجاوزت مسرحيات العودة الفعلية إلى الوطن وأحدث مسرحيتين عبر الأطلنطى هما مسرحية "آيس كريم" لكاريل تشرشيل و"المتحف الملون" لجورج بس. وولف. وهاتان المسرحيتان ستقومان بمساعدتنا على متابعة هذه الموضوعات والمسائل ومعظمها يمكن فهمها على أنهما صورة للإزاحة من المكان.

إن الإزاحة (الإبعاد) عن المكان وهى بالتالى إزاحة شخصية وتاريخية وثقافية على نحو غير متوقع تعد الموضوع الحقيقى لهذا الفصل من الكتاب عن العودة إلى الوطن فى المسرحيات. سوف أتناول بالشرح الصلة بين العودة إلى الوطن والإزاحة عن المكان التى تتضمن العديد من الصلات كالصلة الفجائية بين الرسم الدرامى للشخصيات الكاشف والعلنى وصورة أمريكا.

ونجد أن العديد من الأشياء الغير متصلة متضمنة أيضًا مثل الصلة المؤثرة السابقة بين الوطن والمكان. هذه هى المشكلة التى تتصارع معها مسرحية بينتر أولاً وقبل كل شئ لأن بينتر استهواه المكان ووقع فى شرك د ورة حتى إذا حاول جاهداً للهروب من حدوده فإنه يقول: "إننى لا أجلس فى ركن دافئ فى حجرة واحدة وأتحدث عن طريق مكبر صوت. إن اهتمامى ليس بركن دافئ ولكن بالبيت".

الإقليمية

ربما أكثر من أى كاتب مسرحى آخر نجد أن ممارسة بينتر يمكن فهمها وتمييزها بمصطلحات المكان. وأحد أسباب هذا هو ماقاله ببنتر (فى أول حياته) عن تأليف أولى مسرحياته العديدة: "ذهبت إلى حجرة ورأيت شخصًا واقفًا وآخر جالسًا وبعد عدة أيام كتبت مسرحية الحجرة ودخلت حجرة أخرى ورأيت شخصين جالسين وبعد عدة سنوات كتبته مسرحية "حفلة عيد الميلاد" ونظرت من باب فى غرفة ثالثة ورأيت شخصين واقفين وكتبت مسرحيه "الحارس" (كتابات لنفسى).

إن الترتيب المحكم للأحداث الدرامية كشكل عام قاطع له تأثير حاسم على نقد بينتر والذى يعد كنموذج نقدى قوى. إن حجرة بينتر ساعدت على ترتيب العديد من التقديرات لحركات بينتر النموذجية ومعانيه وتعد من أهم مراوغاته المريبة للمناهج والمخاوف الأولية. إن تكوين الحجرة كمكان (كفضاء) محدد قادر على الإبعاد وأيضا على الإبقاء يجعلها كمرجع لعدد من الموضوعات مثل الخطر فى مقابل الأمان والاعتداء الجنسى على الأطفال فى مواجهة خطر ظهور عقدة أوديب والسلبية السياسية فى مقابل المقاومة النشطة. ومن ضمن الاستخدامات النقدية الأولى لصورة الحجرة هو استخدامها كطريق لبناء قراءات وجودية لمسرحيات بينتر. وهذه الأشياء جعلت الحجرة كأداة تعويضية وملاذاً من عدم الإحساس بالأمن البيئى (الوجودى) "إن الانسان يتعلق ويرتبط بالحجرة التى تمثل له الهوية والأمان فى عالم محكوم بآلهة غريبة وقاسية". (چورج دون).

ولكنها تعد على الأقل مشكلة لمعالجة الحجرة على أنها رمز مقلوب لتشرد الإنسان الجذرى واحتياجه لسياق حقيقى فى عالم المعانى (وهذه الحالة ممثلة على سبيل المثال فى المنظر عديم المعالم فى مسرحية بيكيت "فى انتظار جودو". الحقيقة أن الحجرات

المحيطة بشخصيات بينتر تكون حقيقة مراوغة مثل الأشخاص أنفسهم. وأن أسلوب مشاركتهم فى معانى المسرحية ليس أسلوبا رمزيًا ولكن أسلوبًا حقيقيًا بينًا. وكما قال برت ستيتس: "إن الحجرات مثل الصور يجب أن يبرروا فى آخر الأمر وجودهم ويجب أن يسكنوا الأشخاص الذين يسكنوهم" حسابات عظيمة. من الاتجاهات التى وضعت الحجرة فى تطور تاريخى ذا أهمية بالغة الإشارة إليها فى مقال مبكر لچون لار عن مايسميه "رباط الطبيعية" بين بينتر وتشيكوف.

"لار" وجد أن عالم بينتر يفتقد كلية "لخيرات الطبيعة الموجودة فى كل مكان" فى عالم تشيكوف. وطبقًا للار فإن" تشيكوف يكتب على حافة تحول مهم فى موقف الإنسان تجاه الطبيعة وشخصياته هم ضحايا لامبالاتها وشهداء على عظمتها". (بينتروتشيكوف). وهذا التحول يبدو كاملاً عندما نصل إلى بينتر الذى يبدو عالمه "محكم الغلق عن الطبيعة" (بينتروتشيكوف). أن"لار" ناقش التناقض التاريخى بالرجوع إلى التبديل. فى مسرحية الحارس التى تدور حول شخصين يقفان فى شباك ينظران إلى مايحدث بالضبط خارج حجرتهم:

داڤيس: تبدو غليظة نسبيًا.

أستون: النباتات ممتدة عليها.

داڤيس: ماهذا؟ بركة؟

أستون: نعم.

داڤيس: ماذا وجدت، سمك؟

أستون: لا، لا يوجد أى شئ هناك. (سكوت)

إن تقرير شخص ينظر من الشباك وخاصة تقرير صارم كهذا لا يستطيع بسهولة التهرب من صلة التناص المتوافقة للخطة فى مسرحية بيكيت "لعبة النهاية" عندما

وقف كلوف فى شباكه العالى بالنيابة عن هام ولم يرى شيئًا. إن تقرير كلوف عن الحياة خارج حجرته الرمزية العملاقة يشير بالتالى ويستحضر هذا التكوين المحدد فى بيئة الدراما الحديثة وكما قال چوچو: "أنت ومنظرك الطبيعى تذكرانى بالدود". إن رؤية بينتر من المفترض إلى حد بعيد أن تكون قريبة من رؤية بيكيت الذى أثنى عليه لعدم تركه أى حجر دون أن يحركه وعدم تركه أى دودة وحيدة" (لار: بينتر وتشيكوف).

ولكن الشبه بينهم لا يذهب بعيداً عن التناغم الموسيقى البيئى. عند بينتر العالم الخارجى يجد صعوبة فى الوصول إلى المعنى أو يمكن الوصول إليه عن طريق جنون العظمة الذى لا يدل على شئ مما تجسده مسرحية حفلة "عيد الميلاد" تأليف جولد برج وماك كان. وعندما يتدخل العالم الخارجى يكون تدخلاً سلبيًا وذاتيًا نلمحه فقط من خلال خوف الشخصيات. وهذا بالتأكيد ليس الحال عند بيكيت. إن خلقه للشعور الذاتى الحاد يعتمد على الوجود المستمر لعالم موضوعى عن الطبيعة وهو يصطدم بشدة بالشخصيات ويفصلهم ويجعلهم مستقلين عنهما (شود هورى، من هو جودو؟).

من الناحية المنهجية نجد أن اتجاه "لار" يقترح أن نتخلى عن فكرة أن البناء المكانى (الفراغى) للمسرحية هو اختيار حتمى -مع استبعاد اختيارات أخرى- وبدلاً من ذلك نعتبره كمظهر لنظام كبير من المعانى الفاعلة فى المسرحية كلها.

ومن هذا المنظور نجد أن ممارسة بينتر فيما يتعلق بالحجرة ليست بأكملها مسألة سيطرة الكاتب على المعانى: بل هى أيضًا إشارة للقيد المحتوم تاريخيًا لاحتمالات المعنى الدرامى وهذا يبدو واضحًا فى واحدة من أوائل وأبلغ قراءات الحجرة لآرثر جانز (١٩٧٢): "أصبحت الحجرة عند بينتر طريقة لإعاقة الادعاءات المنتشرة للعالم الخارجى وتركيزاً على الحقائق المركزية للوجود كما يراهم" وهذا يعنى أن البناء المغلق للفراغ (للمكان) الدرامى المفضل عند بينتر يعتبر أيضًا اقترابًا من تصوير معين خاصة

للعالم الذى يقع خارج التجربة الخاصة أو المنزلية وهو يعنى العالم العام. وبوضع شخصياته فى هذه الأماكن المحددة يبدو أن بينتر يقول [لشرح شخصية من أكثر شخصياته تعقيداً] إن أشياء معينة لا تقع فى دائرة اختصاصه. ويشير إلى إحدى الشخصيات المنغلقة على نفسها بعناية وهو بالطبع تيدى الابن غير الشرعى فى مسرحية العودة إلى الوطن الذى تعتبر عدم استجابته للسلوك الفظيع لأسرته وزوجته هو اللغز المحورى للمسرحية. وإذا قلنا إن تيدى أستاذ فلسفة فنحن نتحرى الدقة. والشئ الذى يستدعى انتباهنا هو أن بينتر جعل صلة تيدى بالفلسفة مميزة على وجه الخصوص. كما تفتقد الشخصيات الأخرى المهن الذهنية. فى الحقيقة يمكننا القول إن كل شخصياته يتم توجيهها إلى لحظة التفرقة الشهيرة بين "اللعب على الأشياء وليس بداخلها". وهى فلسفة سطحية. إن مهنة تيدى أعطته الفرصة لمعرفة حدوده وإن هويته متضمنة بداخل رفضه الموزون للطعم المقدم من أخيه لينى. وفى نقاش فلسفى بينهم يقول:

لينى: آه، تيدى لم تخبرنى بكثرة عن رسالة الدكتوراة الخاصة بك، ماذا تدرس؟

تيدى: فلسفة.

لينى: أريد أن أسألك شيئًا. هل وجدت تفككا منطقيًا معينًا فى الإثباتات المركزية لمذهب المسيحية؟

تيدى: هذا السؤال لا يقع فى دائرة اختصاصى.

لينى: انظر إليها بهذه الطريقة...أعتقد أنك لا تمانع اذا سألتك بعض الأسئلة، هل تمانع؟

تيدى: اذا كانت فى دائرة اختصاصى.

إن السؤال عن ماذا يقع فى دائرة اختصاص تيدى أو غيره والذى يعتبر أيضًا سؤالاً عن أهمية الموضوع وبالتالى عن الانتماء وعن الوطن يعتبر مهمًا جداً لبينتر. وهنا

تنتج علاقة خاصة تنظم كلا من الأحداث الدرامية (ماتقوله شخصيات المسرحية ومايفعلونه) والمنطق الدرامى (مايراه ومايفكر فيه مشاهدو المسرحية).

وهذه العلاقة نجدها فى عنوان المسرحية على الرغم من أن هذه التسمية الذاتية تُظهر التبسيط الوهمى وبالتالى الغموض. إن حدث العودة إلى الوطن تحتمه الثقافة وهو واضح من وجود الكلمة المركبة التى اختارها بينتر عنوانًا لمسرحيته ولكن مسرحيته كلما تتوالى الأحداث نجدها ترفض النقوش العديدة (نفسية واجتماعية وأدبية) للحدث الظاهرى البسيط للعودة إلى الوطن. إن عودة تيدى إلى الوطن ليست العودة المناسبة وليست هى عودته. على مستوى الأحداث الدرامية إن فشل "العودة للوطن" وقع كما قال أوستين كويجلى. "إن كلمة "الوطن" يتم تفسيرها بعدة طرق مختلفة من شخصيات مختلفة. وطبيعة التراكيب المختلفة أصبحت واضحة فى البناء الاجتماعى الذى تسعى كل شخصية لفرضه على الآخرين" وعلى مستوى المنطق الدرامى نجد أن العودة إلى الوطن قد أحبطت لأنها صورت هنا بداخل مشكلة كبيرة واحدة ذات أهتمام خاص لكاتب مسرحى مهتم بالسياسة مثل بينتر والتى يمكن القول عنها "ماهو الوطن الحالى للتصوير الدرامى؟ ماذا يقع فى دائرة اختصاص الكاتب المسرحى الحديث؟".

وهناك علاقة أخرى بالعالم الخارجى -وهى واحدة من العلاقات التى تقف فى تمييز متغاير مهم بين رفض بينتر وقبول بيكيت- وهى تلك العلاقة التى نجدها فى مسرحيات سام شبرد. فى مسرحية "الطفل المدفون" نجد أن الأحداث الدرامية تسير متوازية بعدة طرق مع أحداث مسرحية "العودة إلى الوطن" ولكن المنطق الدرامى مختلف تمامًا. على الرغم من أن طريقة بينتر السطحية تنبه المشاهدين إلى تقصى الألغاز عن أمان "إقليمهم" فإن طريقة شبرد تشجع وتدعو وحتى تجبر المشاهدين على عبور الحيز المصور للمسرحية للتعرف على لوازم التناص "لتعود إلى الوطن". وكما

سنرى أن الخيوط المتعددة للإشارات الثقافية التى ينسجها شبرد فى بناء مسرحيته تربط شخصياتها شاؤا آم أبو "بالخارج" أى بالعالم الثقافى الاجتماعى للمتفرجين الذين يشاهدونها. إذا كانت هذه الصلة حتميًا تعادل التحليل الأيديولوجى فهى تعد موضوعًا للجدال ذاأهمية بالغة. وبما أن اختصاصية بينتر قد تم تجاوزها بالتأكيد فى أعمال شبرد فإن مدى هذا التخطى فى المجال السياسى غير مؤكد .فهو مازال بدون شك يعتبر الطريق لتحديد سياسة الوطن والعودة إلى الوطن فى المسرح المعاصر.

إن مسرحيتى "الطفل المدفون" و"العودة إلى الوطن" يحملان تشابهًا عجيبًا على مستوى الحبكة. فكلاهما يجسد العودة الغريبة الغير مصحوبة بأى تردد للأبناء الذين بعدوا لفترة من الوقت (فى كل حالة، كانت ست سنوات) وفى كلتا الحالتين يعود الابن مصطحبًا امرأة غير معروفة لبقية الأسرة، وفى كلا الحالتين أيضًا تعرض لسلسلة من الاكتشافات المتفجرة تصل ذروتها فى غرابة الشئ الذى تم إخفاؤه لعدة سنوات. ولكن ليس هذا التشابه فى الحبكة هو محور اهتمامى إلا من أجل التمتع بالمفارقة، وملاحظة أن هذا التشابه يعتبر سطحيًا جداً وليس سطحيًا للحد الكافى. وعلى الرغم من انتشار هذه المفارقات على سطح المسرحيات ليراه الكل فهى لا تحل محل أو تلغى العمق المتضمن الخاص بمسرحياتهم. وهذا ما اعنيه بقولى إنهم ليسوا سطحيين بالحد الكافى: كل هذه التشابهات (العائلات المشوهة، الآباء المروعين، الأبناء المصدومين، السيدات الغريبات، حدث العودة إلى الوطن نفسه)- كل هذه العناصر تنتمى إلى الأسطح التى تبدو موجودة لعلاقتها بأعماق معينة (للمعانى بالطبع وأيضًا للغموض). وهذه الأسطح هى لحظة من السطحية فى خدمة العمق، العمق لخلق الأسطح.

إن التضاد بين السطح والعمق يخضع لتحليل جوهرى فى الموضوع الجديد عن الوطن. على مستوى الموضوعات نجد أن الصلة القديمة بين المكان والهوية الشخصية ترسخ من نفسها جزئيًا من خلال صورة الجذور، الجذور التى تصل بعمق فى قلب

وماضى مكان معين. وحل رموز هذه الصورة عن الهوية كشئ متغلغل بعمق فى المكان يشغل اهتمام مسرحيات الجزء الثانى من هذا القرن والكثير منها يمكن قراءته كاستجابة أليمه للتحدى الذى طرحه بريخت فى مقدمة "دائرة الطباشير القوقازية". إن فكرة الانتماء الطبيعى لمكان معين (مكان ميلاد الشخص، الموطن الجماعى أو مكان الاستيطان التاريخى) أعطت للقرن العشرين سياستة ولا يجب أن يفاجئنا بأنها تخللت مسرحياتنا تعميقًا للعبارات المجازية المعتادة. وعلى مستوى التأليف الدرامى نجد أن التضاد بين السطح والعمق أكثر ثباتًا فى مكانه وأقل بطئًا فى حله. بالفعل إن التضاد بين السطح والعمق كان المعيار للتركيب الدرامى لفترة طويلة. كما تمت رؤيته من خلال ممارسة النقد لأن هذا التضاد يعتبر عاملاً مساعداً. وإذا اعتبرنا أن السطح يخفى موضع التأويل أو يكشف الإشارات فوجود أعماق خفية منذ فترة بعيدة يعتبر طابعًا مميزاً للعمل الأدبى. لكن التسطيح الذى نعتبر بينتر وبيكيت ممارسين بارزين له ينتج تغييراً جديداً على استعارة السطح والعمق للتركيب الفنى.

المعرفة السطحية

فى كثير من الأحيان يقال إن تهوين بينتر وعنايته البالغة بالضروريات المجردة للشخص والمكان والكلام هى مصدر سلطته المهيمنة والفعالة. إن ممارسة بينتر برغم كل الصور المجازية المكانية الموجودة تحل محل مسرح الواقعية الراسخ الجذور وما يتطلبه عما أطلق عليه هنا الإدراك البيئى. وبطريقة أخرى، إذا كان تيدى تجسيداً للسياسة على أنها رفض فإن بينتر نفسه يشجع نوعًا معينًا من المقاومة العاطفية لفلسفة الطبيعية وللمعرفة وهو رفض محسوس ومعبر عنه فى ملاحظة جانز السابقة عن حجرات بينتر على أنها "رسم إجمالى للادعاءات المنتشرة فى العالم الخارجى".

فى تصويراته الذاتية المتعددة نجد أن هذا الرفض تم تفسيره على أنه رفض لدراما الثقة بالنفس والأخلاق ومعارضته الشديدة لكل "الفلسفات والكتيبات والعقائد والمخارج والحقائق والإجابات" (لار فى بينتر وتشيكوف).

إن بينتر يعد جزءاً لا يتجزأ -وهو بالفعل الممثل الرئيسى- من المسرح الحديث بلا هيمنته. مثل بيكيت وأيونسكو وإلبى مثل العديد من كتاب الدراما الحديثة. رفض بينتر أن يخصص معانى منفردة لمسرحياته بنفسه وشجع جهود الآخرين فى هذا الاتجاه. إن رفض المعانى المنصوص عليها والقابلة لظهور متعدد المصادر وهى متضمنه شك عميق فى العقيدة وفى أى شى قد يثير الدعاية لقضية ما ولكنها بالقطع لديها صفات عقائدية خاصة بها مثل إصرارها على غموض الحياة اليومية والتفكك وإمكانية التنبؤ فى التجربة الإنسانية وكل هذه الموضوعات التى تم تمثيلها بطريقة جعلتها خالدة "فى انتظار جودو" وجدت صدى لها عند بينتر والتى تتميز بأنها محاطة بالمجازية المكانية.

"إن العالم ملئ بالمفاجآت. الباب يمكن أن يفتح فى أى لحظة وسيدخل شخص ما ونود أن نعرف من هو ونود أن نعرف بالضبط ماذا يدور بخلده ولماذا دخل الحجرة ولكن كيف نعرف مايدور بخلد أى شخص وكيف نعرف من هو هذا الشخص وما الأشياء التى كونت شخصيته؟ وماهى الأشياء الأخرى التى أثرت فيه وما علاقته بالآخرين؟"

إن موضوعات الدهشة والغموض تتخلل تصريحات بينتر عن أعماله الدرامية التى تلتمس العذر لنقص المعلومات الخاصة عند الكُتّاب المسرحيين خاصة فيما يتعلق بمجال الشخصية. وإذا استرجعنا هذه الفقرة فى مقدمة ستريندبرج لمسرحية "ميس چولى" التى يمكن قراءتها على أنها تعريف محدد للتصوير الطبيعى للشخصيات والتى تظهر أن شخصياته عبارة عن "تجميع كاشف لحضارة الماضى والحاضر"، فإننا نجد أن الشخصيات عند بينتر تبدو على العكس من ذلك: "إن الشخصيات عندى لا تعبر عن القليل أو الكثير بالنسبة لتجربتهم وطموحاتهم ودوافعهم وتاريخهم". وبين افتقارى للبيانات التاريخية عنهم وازدواجية معانيهم نجد أن المكان لا يستحق فقط أن نكتشفه بل يجب أن نكتشفه" (لار المقدمة).

عن ماهية تفسير مابعد الطبيعية لمنطق البيان الكلى قدم بينتر رؤية عن الحياة فى "ازدواجيتها الكلية".

إن الحركة التى أعجبتنى (ودونتها سوزان ميريت على أنها الرؤى المتغيرة "لازدواجية" بينتر) تتحدث عن تحول نقطة الضعف فى تصوير معالم الشخصية إلى نقطة قوة من الناحية الدرامية {من ناحية القدرة على التفوق فى الدراما}. كيف أصبح للمشاهد المندهش من مفاجآت الحياة رؤية دقيقة عن هؤلاء الذين يقول الناس عن عالمهم الدرامى إن "كل إيماءة وكلمة فيه تفسر شيئًا" (لار فى المقدمة).

يمكننا أن نلمح لحظة واحدة لهذا التحول فى واحدة من النصوص المؤسسة لما يمكن أن أسميه "أسطورة بينتر" والمتمثلة فى هذا الخطاب الشهير الذى رد فيه بينتر ببديهية انعكاسية على الأسئلة الملحة، والمسيطرة على عقول المشاهدين المجهولين (ومن المتوقع أن يكنَّ نساء) فى السعى لطلب معلومات عن الهويات والعلاقات، أخذت السيدة موقعها فى المكان المخصص لها (بواسطة الاسطورة) أمام هؤلاء الساذجين المسيطر عليهم الذى يتركز سعيهم فى البحث عن الحقائق التاريخية بدلا من الحقائق العادية. وكان النقاد سريعين فى الاستمتاع بالنكتة على حساب المتواضعين مستخدمين ذلك على أنه وسيلة للتحرر الشخصى من القيود الضيقة لممارستهم الهيمنة السابقة -التى كانت دائمًا تخضع المعنى لنوايا الكاتب والمفترض أنها نوايا بالغة التعقيد وتواقة للتسلط- وتميل إلى السيطرة على النص. إن هذا الافتراض الممكن فى شكله كما تجلى فى نقد بينتر تم إحلاله بآخر تتفضل فيه البراعة النصية عن النوايا الموضوعية وتنتقل إلى ممارسة تركيبية أو ظاهرية.

من هذه التراكيب كثيرة الاستخدام فى تفسير النص عند بينتر (كما قلت قبل ذلك) التركيب المكانى خاصة الحجرة.

فى حالة مسرحية "العودة للوطن" نجد أن معنى المكان لم يكن موضع معارضة من أحد. فى الحقيقة لقد تم تشجيعه من وجهات نظر مختلفة خاصة مخرج المسرحية الأول بينتر هول الذى "تتصل عنده كل أعمال هارولد بالمكان المحدد الذى تواجه فيه الشخصيات بعضها البعض دائما فى علاقات غريبة جداً" والتى يمكن تفسيرها فى المسرحية بالاعتماد على قراءة عالمها على أنه نوع معين من الأماكن، على أنه غابة. والمكان أيضًا يلعب دور الاستعارة فى بعض اهتمامات الشخصيات الضرورية كاهتمام "تيدى" بأن تكون حجرته هناك كما كانت دائمًا بدون تغيير أو تهديدات ماكس لسام أنه سيلقيه خارج المنزل بمجرد توقفه عن إحضار النقود.

إن ذروة المسرحية تغتنم هذه الميزة للمكان بطريقة توضح كيف أن المكان الشاذ الخطر يمكن أن يتحول إلى مشروع بشع. إن "رث" أصبحت عاهرة تعمل من خلال الشقة التى أعطتها لها الأسرة. وهى تواجه هذا ببرود. والاستفسار الحقيقى المكانى: هو "كم حجرة تحتوى عليها هذه الشقة؟".

بالنسبة إلى واحد من أفراد الفريق الأصلى للمسرحية وهو جون نور مينجتون، الممثل الذى لعب دور "سام" كانت هذه هى أعظم لحظات المسرحية تخريبًا و(هدمًا).

إن الاهتمام بالحيز (بالفراغ) والمكان كان أساسًا للعديد من أفضل القراءات للمسرحية خاصة كتابات إيرفينج واردل الذى قال صراحة "إن المسرحية...يجب فهمها بمفاهيم مكانية وإلا لن نفهمها".

وأخيراً نجد أن أهم التفسيرات السيكولوچية (النفسية) للمسرح تعتمد بوضوح على حقيقة أساسية: وهى الحقيقة المكانية الجلية المشار إليها بواسطة تيدى فى عبارته المشهورة: "مارأيك فى الحجرة؟ كبيرة، أليس كذلك؟ إنها منزل كبير. أعنى انها حجرة رائعة، ألا تعتقد ذلك؟ فى الحقيقة كان هناك حائطٌ وهناك كان يوجد باب قمنا

بتحطيمه من عدة سنوات. . لنجعل المساحة كبيرة للمعيشة. إن التركيب لم يتأثر وماتت أمى". إن هذه العبارة أقرت بالاتجاه التركيبى ليس فقط فى حيز المسرحية (بموضوعاتها المنتظرة الممتدة من المسرحيات الأخرى عن المكان الداخلى والخارجى ولكن أيضا عن العائلة وديناميكيتها. ويمكننا القول إن عبارة تيدى تجعلنا نعتبر أن العائلة فى المسرحية ليست فى المقام الأول مجموعة من الأشخاص بل وحدة ونظام وتركيب.

وهذا بالتالى يسمح بقراءة للحبكة يمكن أن تتسع بسهولة للسلوك الغامض للشخصيات مترجمة فى منطق بحت: قال ووكر" السيدة فعلتها" لأنها يجب أن تفعلها وبناء الموقف يتطلب ذلك.

إن رسم شخصيات العائلة كوحدة تركيبة محددة بقواعد وشفرات صارمة تضفى عليها نوعًا من القوى الفكرية. فى الحقيقة إنها ترتفع بالعائلة إلى مستوى الأسطورة. إن هذه الرؤيا للعائلة كانت ركيزة للعديد من القراءات العديدة للمسرحية ومعظمها يتقدم تبعًا لمنطق واضح يتمتع بمكونات درامية وأيديولوچية.

وتوضح فقرة من مقال آر.إف. ستورش المسمى "بعائلات بينتر السعيدة" هذا المنطق جيداً حتى أنها تستحق أن نذكرها على الرغم من طولها مع عدة توكيدات مضافة: "إن مسرحياتهبينتر تؤثر علينا لأنها تعبر عن عائلة من الطبقة الوسطى وعن المنزل الذى طالما كانوا يحلمون به ليأويهم وكوحش (تمت ملامسته عدة مرات) وهو يخنق ضحيته. إن مسرح لندن منذ عام ١٨٤٥ كان مهتمًا جداً بالعائلة كباب المصيدة للعالم التحتى (السفلى). . إن بيتر، مع ذلك، هو أكثر الكتاب تطرفًا فى الاختلاف مع التقاليد الطبيعية للدراما البرجوازية. وإذا كان مهتمًا بالأهوال الغريبة التى تحدث للطبقات الوسطى فهذا ليس فى إطار الرؤيا الواسعة للطبقة الاجتماعية، لكن ببساطة لأنهم يلخصون كل شئ مرعب فى كل موقف عائلى اليوم. لقد جعلنا نرى أن الفوارق الطبقية قد انتهت بالنسبة لمسرح اليوم وأن بالوعة المطبخ لم تعد أهم من منضدة القهوة (ستورش).

فى هذه التركيبة إذا ألغينا التاريخ والتصنيف لهذه العائلة فإن هذا يجعلها أكثر واقعية فى هذا المقال يتحدث ستورش "عن لب الحقيقة نفسها وهو العائلة البرجوازية".

يحاول استوك أن يلغى تاريخ الأسرة ويبعدها عن الالتصاق بالمكان بطريقة معينة حتى تتحول فى رأيه إلى أسرة حقيقية بصورة أكبر (وهو يتحدث بعد ذلك فى مقالة عن لب (قلب) الحقيقة وهو الأسرة البرجوازية وتنطلق هذه الحركة بالطبع من نظريات فكرية حديثة أخرى تصل مباشرة إلى العقل كما يقول بيرت بمجرد أن يواجه الإنسان العمل المسرحى "ونحن نشرح المسرحية على أنها دراسة فى غموض النفس: تلك النفس التى تخفى تحت السطح العادى عرضًا من أعراض عقدة أوديب مثل هذا الجزء الذى لا تستطيع أن تراه من جبل الجليد ولكنه يشق طريقه نحو تحقيق الذات ويمكن أيضًا أن يكون وراء رأى فرويد ويونج الجدل الدائم عن صورة الأب والابن النمطية وهو ما يشير إليه بأنه "طقس الخصوبة وتضحية الأرض الأم ومشاركة القبيلة جسدها والعودة لنفس الدائرة مرة أخرى وهكذا "العودة للوطن"" ("العودة للوطن" تأليف بينتر).

إن إدراج ستيت ***State*** النارى السريع للبواعث السيكولوچية حقق الغرض منه. إن هذه المعانى المفترض أنها "خفية" شائعة جداً وغريزية ومتأصلة فى حضارتنا، وإن التعرف المباشر عليها أثناء عملية التفسير يصبح مثيراً للشك وغير مرئى. بالنسبة لستيت هم موجودون فى المسرحية فقط على أنهم منتجات ثانوية لشئ آخر. هذا الشئ هو الغرابة التى لا يمكن إنقاصها بل شجعها الكتاب المسرحيون عن عمد ويجب أن أضيف أن جزءاً من هذه الغرابة اشتق من إزاحة مكانية معينة لأسطورة العائلة (التى تم عزلها بعناية كأساس تركيبى للمسرحية) بأسطورة أخرى، أسطورة أمريكا.

الإزاحة عن المكان التى أعرفها لا تجعل العائلة موضوعها بل موقعها أو مكانها وهى منظومة على صورة تيدى، وهو بالطبع الابن الراحل (المبعد عن المكان). إن ابتعاده عن العائلة أدى إلى ارتياحه بإقامته المستمرة فى بيت العائلة للأبناء الآخرين

الذين أصبحوا رجالاً. لكن بعد تيدى عن المكان تم عرضه (وتقديمه) بوضوح ليس بمجرد غيابه عن الأسرة (كما أشار تيدى باستخفاف فإنهم لتعويض غيابه يقومون بوضع كرسى خالٍ فى كل تجمعاتهم) بل بوجود أسرة أخرى فى مكان آخر إن المعنى التركيبى لهذه الأسرة الأخرى تم عرضه أولاً فى هذا الحوار المثقل بين تيدى ورث:

رث: ألا تحب أسرتك؟

تيدى: أى أسرة؟

رث: أسرتك هنا

تيدى: بالطبع أحبهم، عما تتحدثين؟

إن المعنى التركيبى الذى نتج عن هذه الأسرة هو معنى مبهم، لأن هذه الأسرة الأخرى هى انعكاس لهذه الأسرة (فهى أيضًا تتكون من ثلاثة أبناء وأمهم المتوفاة). إن هذه الازدواجية تخلق اختياراً مسيطراً حيث إن التكرار دائمًا يجسد كلاً من الاختلافات والتشابهات. إن الصور الانعكاسية يمكن فهمها كما هى فى التقليد الدرامى المحاكى على أنها موضحة ومؤكدة لطبيعة الأصل أو يمكن اعتبارها لحظات اختلاف جذرى عبر السطور وقد كتب بودريلارد مشيراً إلى أن "التزييف والاستنسساخ يتضمن دائمًا غربة مؤلمة وغير هادئة ويعد الاستنساخ عملاً شيطانيًا فى جوهرة. (كتابات مختارة). ومن ناحية أخرى على المستوى الموضوعى المجرد نجد أن "صورة" الأسرة الأمريكية فى مسرحية "العودة إلى الوطن" تعزز الوضع الأسطورى للعائلة فى المسرحية مضيفة عليها صدى الأسرة السحرية والساحرة فى الأساطير والقصص الخيالية. ومن ناحية أخرى على مستوى الأحداث والشخصيات -كما بيَّن رد فعل تيدى- نجد أن ازدواجية العائلة تحدث اضطرابات لهذه الأسرة بعينها. ويصورها المؤلف ليس كبناء أسطورى ولكن كقالب اختبارى يتميز بالبدائل والاختيارات والإرباك. إن الإسرة المزدوجة فى مسرحية "العودة إلى الوطن" تقدم لنا اختياراً: هل نعتبر الازدواجية كإعادة و(كتكرار) للأسرة

فى أسطورة فرويد والأسطورة الأخرى عالمية وخالدة؟ أم هل نقرأها (أو نقرأهم) كبقايا متبقية بواسطة الكشف عن الأسرة الأسطورية. هذا الاختيار بالقطع وضح مشكلة أساسية فى التجربة الحديثة المنبثقة من التنظير المتقن و(المحكم) لهذه التجربة. كما يدور هذا فى الأطر التفسيرية المتعددة والأنظمة المتقدمة فى الفكر الحديث (وتم عرض بعضهم فى مقولة ستيت) وهى إفقار مثل العائلة والوطن الذى أصبح غريبًا وموضع سخرية. والمشكلة أكثر وضوحًا فى مسرحية "الطفل المدفون" حيث نجد أن الاختيار بين الأسطورة واللا أسطورة لم يتم تقديمه فحسب بل تم تقديمه وتنظيره بوضعه فى علاقة تربط بينه وبين أنواع أخرى من الرموز والشفرات. إن مسرحية "الطفل المدفون" تقدم نوعًا من المنظور المقولب النمطى للعائلة لمعالجتها ليس فقط على أنها تركيب اسطورى بل أيضًا كتمثيل لعمليات مشفرة على أنها اسطورة. ومن أهم هذه العمليات عملية التكرار التى على يد شبرد مالت كلية اتجاهًا واحداً من المعنيين: التشابه والتباين الذين يتماثل معهما كل عمليات التكرار فى مسرحية "الطفل المدفون". وهو تكرار شبيه بأى عملية لصنع الأسطورة. ربما كانت أكثر اللحظات ظهوراً هى: جلوس عدد كبير من الناس على الأريكة المحطمة فى غرفة الجلوس. وعندما بدأت المسرحية وجدنا أن البطريك الضعيف دودج مازال يمتلكها بقبضة بالغة الرقة تجعله يبدو وكأنه سجينًا. إن القوى التى تمنحها الأريكة ضعيفة جداً لدرجة أن دودج كان خائفًا أن ينام حتى لا يعطى كل ما يملك لابنه الجشع النافذ الصبر مثل هنرى الرابع. "أنا لا أريد أن أرقد حتى ولو لبرهة فكل مرة أرقد يحدث شيئ! (انتزع قبعته وأشار لرأسه) انظر ماذا حدث! (شد قبعته للخلف على رأسه)، ستنام وسترى ماذا سيحدث لك. سترى كيف تحبها! سيسرقون زجاجتك! سيقصون شعرك! سيقتلون أبنائك!".

على الرغم من هذا فإن الأريكة هى رمز للقوة كما أصبح واضحًا عندما احتلها بارولى المتوحش فى نهاية الفصل الثانى ثم تنازل عنها لڤينس فى الفصل الأخير. إن الفصل الأخير هو استعراض واضح لمنطق انتقال القوة من دودج وبارولى إلى ڤينس.

وهو منطق أسطورى (خرافى) مثل منطق شكسبير فى مسرحية هنرى الرابع حيث يربط الموضعين الثانويين للميلاد الرمزى للبطل والاستمرارية للماضى والمستقبل. على الرغم عن أن ڤينس ليس بالقطع الأمير هال لكنه كان أكثر قربًا لهال عن الابن غير الشرعى الآخر. بالنسبة لڤينس يعد تيدى فى مسرحية بينتر أداة طيعة لإظهار العائلة كأسطورة راغبًا فى يُعرِّف نفسه بمفهومها: يمكننى أن أرى نفسى فى زجاج السيارة، وجهى وعينى، لقد تأملت نفسى تأملت كل شئ فيها كما لو أنها شخص آخر على الرغم من ذلك يمكننى أن أرى كل سلالته خلفه...فوجهه أصبح وجه أبيه، نفس العظام، نفس العينبن، نفس الأنف ونفس النفس. ووجه أبيه تغير إلى وجه جده وصار كذلك. إن التغيير واضح على وجوه لم آرها من قبل ولكن مازلت أعرفها، مازلت أعرف العظام تحتها. عدت إلى أسرتى مرة أخرى فى أيوا حتى آخرفرد من أفرادها عند (الحزام المزروع بالذرة) حتى تلك المنطقة من الأرض المزروعة بالذرة ومابعدها. ليست الصور فقط هنا هى التى تجعل الأسرة أسطورية ولكن أيضا الربط بين العنصر والقبيلة. بداخل هذا التركيب للمسرحية نجد أن هذه العبارة تعيد كلمات (ولكن ليس مشاعر) حديث آخر قاله دودج.

دودج: إن اسمه لا يعنى أى شئ بالنسبة لى وليس قطرة فى محيط. هل تعرف كم طفل أنجبتهم بدون ذكر الأحفاد وأحفاد الأحفاد وأحفاد أحفاد الأحفاد بعدهم؟

شيلى: ولا تتذكر أى منهم.

دودج: ماذا تتذكر؟ هالى هى التى معها ألبوم صور العائلة وهى التى يجب أن تتكلم معها؟ ستدلك بدقة على تراث الأسرة إذا كان هذا هو الذى يهمك فهى التى اقتفت أثرهم حتى القبر.

شيلى: ماذا تعنى؟

دودج: ماذا أعنى؟

دودج: ماذا يمكنك أن تسترجع؟ خط طويل من الجثث!...من الذى يلعن العظام التى فى القبر (الأرض)؟

على الرغم من أن دودچ وفينس اختاروا قيمًا معينة للعائلة فكلاهما أدرك أسطوريًا أن المسرحية تؤكد هذا المعنى من خلال الإعادة المرتبطة بالأريكة وعن طريق استخدام البطانية (الغطاء) الذى اكتسب معنى رمزيًا عندما دارت بين الرجال الثلاثة المنهمكين فى صراع القوى. والممثل لهذا المعنى الأسطورى لقوى النزاع هو الذرة المشهورة التى تربط بين الانتقال القوى للعائلة والأساطير الخاصة. وبالتأكيد فإنها ليست مصادفة (كما قال توماس ناش). إن الأسطورة الخاصة الممثلة فى الذرة (أسطورة روح الذرة أو ملك الذرة) هى نوع من الأساطير الفريدة التى اعتبرها علماء الأجناس البشرية الأوائل كأسطورة لا تنتمى إلى الأرض (سماوية) وهذ يعد أساسًا لأساطير أخرى ولديانات وللدراما نفسها. هذه الأسطورة تم تجسيدها فعليًا فى هذه المسرحية فى سؤالها الفظ: "مامعنى هذه الذرة ياثيلون؟". فى الحقيقة هى لحظة فساد محصول الذرة وهى اللحظة التى يكشف فيها النص عن وظائفه الأساسية: فى الحقيقة إن مايمثله سؤال هالى فى مسرحية "الطفل المدفون" بأكملها يطرح سؤالاً وهو: هل يمكن للمعنى الأسطورى أن يضفى على التجربة الإنسانية أم لا؟ وذلك بالإفصاح عن فكرة هل للذرةمعنى (أم لا) بزيادة احتمالية وجود الرمز الدرامى من عدمه. إن المسرحية باختصار تحرر نفسها -بالتحديد- من المشروع الرمزى وبهذا أيضًا فهى تتخلص من منطق أعماق المعانى تحت الأسطح المظلمة. إن لحظة فساد محصول الذرة هى لحظة السخرية المرتدة إلى الذات التى يشار إليها فى هذه الحالة من خلال التلاعب بالألفاظ والتراكيب الرمزية عديمة المعنى. بالطبع ليست هذه اللحظة: لحظة فساد محصول الذرة التى تهدم استقرار البناء الأسطورى لمسرحية "الطفل المدفون". فى الحقيقة إن سؤال هالى عن الذرة يمثل لحظة فساد محصول الذرة بسبب وجود طريقة مختلفة (تمامًا لقراءة الأحداث والأشخاص) واضحة وممثلة طوال أحداث المسرحية.

إن الأساليب المستخدمة لتوضيح الأسلوب الفنى المضاد للرمزية والأسطورية خلال المسرحية هى أساليب واقعية -وكلاهما كما سنرى- أساليب عن السطح. ونجد مثالا مبكراً عن كيفية عمل التناص لجعل التجربة تافهة ومقلدة عند دخول ڤينس وشيلى لأول مرة. فإن حديثهم الافتتاحى أوضح أن العائلة فى المسرحية ستوضح فى علاقة مع عائلة أمريكية أخرى لم تعد أسطورية بل إن الأخرى نمطية..الأسرة الأمريكية نُكْتَة ثقافية تافهة:

شيلى: هل هذا هو المنزل؟

فينس: هذا هو المنزل.

شيلى: أنا لا أصدق.

فينس: كيف؟.

شيلى: إنه مثل غطاء نورمان روكويل أو شئ ما.

فينس: ماذا يحدث؟ هم أمريكان.

شيلى: أين بائع اللبن والكلب الصغير؟ ما اسم الكلب الصغير؟ سبوت. سبوت وچين. ديك وچين وسبوت؟

إن فكرة عائلة نورمان روكويل أو بالأحرى إن إمكانية وجود هذه الصورة النمطية إلى حد ما فى الواقع تثير استجابة (رد فعل) شيلى الذى يقترب من الهيستريا.

فى الحقيقة إن شيلى هى أقرب شئ فى هذه المسرحية إلى بديل المشاهد حيث إن ثورتها خلقت رد فعل مكانى ساخر ومفتوح نجد فيه أن الهدم الأسطورى للمسرحية يدعو المشاهد للمشاركة فيه ومتابعته.

وشخصية شيلى أيضًا هى أكثر الشخصيات تمزيقًا للدافع الأسطورى لأن أسلوبها هو الحرفية الشديدة. ومن الخضراوات الغامضة التى جلبتها تيلدن من الخلف ليس الذرة الأسطورى فحسب ولكن الجزر العادى الذى ارتبطت به.

ويعتبر هذا الجزر غير استعارى فإذا أشار إلى أى شئ على الإطلاق فإنما يشير بالنص إلى الجزر الموجود فى مسرحية "فى انتظار جودو" التى وجد فيها أحسن ما يقال عنه "أنه جزر!" وعلى خلاف رمز الذرة (التى بإمكانها أن تكون عميقة أو عديمة المعنى).

إن الجذر هو عنصر التشخيص والتطبيق العملى الذى يمكن أن يستخدمه المشاهد كما قالت شيلى "لتشغيل نفسه" ليخوض فيما يجب أن يخوض فيه: "سأبقى وسأقطع الجزر وسأطهى الجذر وسأفعل ما يجب أن أفعله كى أعيش وسأفعلها من خلال هذا (أى الجزر)".

بالنسبة لشيلى فإن الجزر لا ىمثل أى أهمية لها فهو موجود على المسرح كشئ ملحق للضرورة العملية وهى الحياة ومن أهم ما استحضره جزر شيلى فى ذهن المشاهد السخرية والتى توضح أن هذا البيت الأمريكى النمطى شئ يجب أن يعيش. وفى تحولها من مسكن (مأوى) آمن إلى حجر خطير فإن مؤسسة المنزل تبعها خراب المؤسسة الأخرى وهى العائلة.

إن تاريخ مؤسسة الأسرة كما تجسدت فى مسرحية "الطفل المدفون" خلقت المفارقة الآتية: إن الصراع للبقاء كفرد من أفراد الأسرة ولضمان الهوية الأسرية يبدو أنه انبثق من تغيير وضع العائلة من كونها أسطورة خالدة إلى نمط غارق فى النسيان:

دودج: من أنت حتى تتوقع أى شئ؟ ماذا من المفترض أن تكون؟

ڤينس: أنا ڤينس! حفيدك...

ڤينس: إنك لم ترنى منذ فترة طويلة.

دودج: متى كانت آخر مرة؟

ڤينس: أنا لا أتذكر.

دودج: ألا تتذكر؟

ڤينس: لا.

دودج: ألا تتذكر؟ كيف تريدنى أن أتذكر وأنت نفسك لا تتذكر؟ أن تحول الأسرة من كونها مكان حيوى لذكريات المرء إلى مكان يصبح منسيًا فيه تتصل بكل من "الطفل المدفون" و"العودة للوطن" بأسلوب محدد فى التمثيل.

هذا الأسلوب المسمى بالتصوير كان دائمًا مربوطًا بالواقعية وهذه العلاقة فى الحقيقة سطحية جداً. وبعيداً عن مظهرهم الحقيقى المشترك فإن الواقعية المسرحية والتصوير يعدان متضادين فإذا كانت الأولى تبنى على الاعتماد المثقل على تحديد المكان فالأخرى لديها القدرة على تقليل أهمية الموقع وجعله مجرد عرض مؤقت.

إن التصوير تمت معرفته من البداية على أنه القدرة على التغلب على المكان والزمان ومن خلاله نجد أن"النظرة اللحظية والذكريات التى لا تمحى والسطح الذى يقوم على الحبكة والتفصيل يمكن نقلها من مكانها وزمانها المحدد بعيداً عن القبضة القوية للبيئة المادية. ولكن على الرغم من ذلك فإنها لا تزال حقيقية ومرئية ودائمة". (استيورت إيوان).

إن "المرآة المصحوبة بالذكريات" كما أسماها أوليفر ويندل هولمز أعطت لكل من بينتر وشبرد الصورة المثالية التى يستخدمونها فى كشف الموضوع القديم عن الوطن والعائلة، بدون إفساد السطح الطبيعى للدراما.

إن الصور فى المسرحيتين تعتبر وسيلة بث لا يمكن إنكارها للثقافة وكان من ضحاياها العائلة الأسطورية والتقاليد. إن العلاقة بين شكل التصوير وأسطورة العائلة تم الإشارة إليها باختصار قرب نهاية مسرحية بينتر عندما أخرج ماكس صورته من محفظته وأعطاها إلى تيدى ليأخذها معه وهو عائد إلى أمريكا ليريها لأبنائه.

إن الصور كما قال ماكس تستخدم كمصدر أول على الأقل كآلية لربط أفراد العائلة بعضهم ببعض: "هل أبناؤك يعرفوننى؟ هل تعتقد أنهم يودون رؤية صورة جدهم؟"

لقد وافق تيدى. ونجد أن الانتقال المتعقب للصورة فى حد ذاته هو انتقال طبيعى معادٍ كما يجب والذى يجعله مفزعًا جداً وشاذاً بالطبع هو السياق الذى لديه القدرة على "إعادة كتابة" الصورة على أنها رشوة (مأخوذة من المحفظة) أو أسوأ من ذلك كدفعة من الحساب(مرسلة إلى الأولاد عوضًا عن أمهم).

إن السياق الدرامى يعلق أيضًا على الصورة وهو يضع الصورة كنتيجة لما سبق. وكما سأشرح لاحقًا نجد أن الذروة الغير حقيقية للمسرحية هى كشف سام غير المرتبط بالموضوع. إن هبوط التصاعد البلاغى يختتم المسرحية مؤديًا إلى التشخيص الطبيعى وهو التشخيص الدرامى لكشف المستور. وماتبقى بعدما قال العم سام مقولته وتوفى هو الغموض السطحى للصور حيث لا نجد رمزاً أفضل من الصور.

بل أيضًا نجد أن الأهمية الكاملة لعنصر التصوير لهذه العائلة تم تجسيده على خشبة المسرح فى مسرحية "الطفل المدفون". وتجعلنا الغرفة العلوية "بكل ما تحويه من صور" مثل شيلى نفحص بدقة كل الصور الفوتوغرافية لنجد إجابات لغموض سبب إنحطاط هذه العائلة. إن الفقرة التى تتحدث فيها شيلى مع دودج قائلة: "إن حياتك

كلها معلقة هناك على الحائط" تدعونا أن نشارك شيلى فى بحثها عن حقيقة هذه العائلة وماضيها، نحن لا نستطيع أن نتوقف عن ملاحظة أن جدران الجاليرى أيضا مغطاة "بصلبان" معبرة عن ماذا؟ أنت تجد أن مشكلة الأسلوب الرمزى (الاستعارى) كما تم تقديمها فى هذه المسرحية لا تسمح لنا أن ننسى تعسفه.

إن الصلبان ربما يمكنها أن تضفى قدسية على السجل الفوتوغرافى لماضى هذه العائلة بالأسطورة والغموض أو يمكنها أن تدنسها بالسخرية. وهناك أيضًا وصف شيلى لصورة العائلة التى نجد فيها "كل الأبناء واقفين خارج حقل الذرة" يأصّل ادعاءات تيلدن أثناء المسرحية عن ميلاد المزرعة ولكن يمكنهابالتساوى أيضا أن تشير إلى تقهقر تيلدن المنفصل عن الماضى.

وأخيراً نجد أن الحوار التالى المحمل بما وراء المسرحية من معانٍ بين شيلى ودودج والذى يدور موضوعه بدقة حول قدرة وإمكانية الصور المعبرة التى ندقق فيها نحن وهم:

دودج: هذا ليس أنا! هذا لم يكن أنا على الإطلاق! هذا هو أنا على اليمين! مباراة الصيد، وأنا جالس بجانبك.

شيلى: إذن إن الماضى لم يحدث فيما يتعلق بنا.

دودج: الماضى؟ المسيح عيسى. الماضى؟ ماذا تعرف عن الماضى؟

شيلى: ليس الكثير. أعرف أن هناك كانت مزرعة. إنه من المغرى أن نرى المزرعة على أنها تصوير استعارى لأمريكا القديمة التى كانت فى وقت من الأوقات قلب الأرض وأصبحت الآن متداعية من خلال إغفال الأساطير الجديدة المولودة مما يصر دودج على تسميته "الدولة الغبية".

أو يمكننا أيضًا أن نرفض كلية مثل دودج معانى هذه الصورة وأن نكذب ادعاءهم عن مكانة "الحدث" التاريخى. إن دورهم فى المسرحية لا يضفى تفسيراً مرشداً أكثر من

تمثيلهم لمشكلتها مكدسين الإشارات التى تصوغ هذه العائلة ولا يسعد بيت المزرعة الأسطورى الموجود فى قلب الأرض ولا الأسرة ولا "العشاء بديك رومى وفطيرة التفاح" هى الأشياء الوحيدة التى تميز هذا المكان النمطى. فنحن هنا أيضًا نعرف أسرة أخرى وعائلات مشهورة من مسرحيات أمريكية كلاسيكية أخرى. وكلاهما يعمل من أجل وضع هذا المنزل ومحتوياته فى إطار جغرافية ثقافة ونص يجعل أمريكا شيئًا مختلفًا عن المكان. ونجد عائلة واحدة تقف خلف كل العائلات المتعبة فى الدراما الأمريكية وهى عائلة تيرونز فى مسرحية رحلة اليوم الطويل فى الظلام. فهم يحيون فى "الطفل المدفون" ليس فقط على أنهم صرخات من الإحباط والاستياء والخيانة بل أيضًا على أنهم صورة محددة واحدة: الأم المغتربة المحلقة فى المكان العلوى وهى تائهة عن حقيقتها.

إن الأم عند شبرد المسماة هالى قوية البنية مفتولة العضلات على عكس النحيلة مارى تيرونى ولكنها مثل سلفها يخدمها زوجها وأبناؤها وهى أيضًا تسعى عبثًا لإيجاد العزاء والسلوى فى الديانة. وبطريقة أخرى هى محاكاة مشوهة بسيطة لليندا لومان وهى تعطى زوجها "أقراصًا بلا فائدة لحالة ميئوس منها فى العلاج".

إن مسرحية "وفاة بائع متجول" موجودة هنا بالنص بطرق أخرى أيضًا. هناك حلم الزراعة والحنين للريف الأمريكى المفقود وأجيال تعانى من الآمال الخائبة والأحلام الضائعة والبحث عن الحرية فى حياة البدو والرحلات.

إن الصراعات الشديدة بين الآباء والأبناء لا تربط فقط بين مسرحيتى "الطفل المدفون" والبائع المتجول بل تربطهم أيضًا بمسرحية أخرى لأونيل وهى رغبة تحت شجرة الدردار التى تفرض نفسها على مكان المسرحية (حيث أن توجيهات المسرح التى تبدأ بها المسرحية تذكر "أشكال شجر الدردار القاتمة" وأفكارها المحسوسة "للكنز المدفون" وبالطبع الرذيلة.

وربما تكون أكثر الأسر إصراراً هنا من حيث الحضور هى الأسرة الأخرى الموجودة والمسماة باللا عائلة فى مسرحية من يخاف من ڤيرچينيا وولف؟ إن "الطفل المدفون" الذى يعد عنوانًا لمسرحية شبرد أو بالأحرى لطريقة إعداده للمسرحية يعبر عن الآلية المتحركة للعديد من المسرحيات الأمريكية. وهذه الآلية تبدو واضحة فى كلاسيكيات البى *Albee*.

إن الطفل غير المرئى سواء أكان ميتًا أم مدفونًا أو لم يولد بعد هو الترجمة الدرامية الأمريكية "للسر المدفون" للدراما الواقعية. إن استخدام شبرد لهذه الآلية يوضح كيفية عملها فى الماضى وأيضا السبب الذى يجعلها لا تعمل بهذه الطريقة فى أى كان.

إن الطفل الوهمى الذى رسمه ألبى فى شخصيتى چورچ ومارثا يشبه طفل شبرد المدفون لكونه من الأساسيات المحددة التى تشغل الدراما الأمريكية مثل العداوة بين الأجيال، والعجز وأمراض العائلة.

إن دودچ يمثل الذكر الأمريكى الفاشل المستغل والعاجز والذى يسعى نحو حلم النجاح مثل چورچ (وأيضا مثل ويللى لومان). ومثل چورچ نجد أن دودچ يعيش فى انعزالة عن الحياة ورفضه للحب وزواجه الذى يشبه ساحة القتال المملة.

واخيراً مثل چورچ أيضًا نجد أن دودچ قتل مولود الحب المستحيل غير المرئى فى كل هذه الأحداث نجد أن دودچ يمثل المنطق الجوهرى للتقليد الدرامى الذى ينتمى إليه. وطبقا لهذا المنطق نجد أن النهاية لحياة الإحباط والعنف المخزية تم إصلاحها عن طريق علاج الأمراض التى كانت السبب وراء العلة المختفية فى مكان ما عميق فى الماضى أو فى أعماق تركيبة الحاضر. وعلى خلاف أجداده نجد أن دودچ يسكن عالمًا دراميًا.

لم يعد فيه هذا الموضوع مرموزاً إليه أو (لنعيد توجيه انتباهنا لاستعارة العمق السطحى) "مشاراً إليه" إن حرفية مسرحية"الطفل المدفون" التى تعطى للمسرحية

نهايتها غير العادية تحدد انفصالها عن الدراما الرمزية للواقعية الأمريكية التى ترتبط بها من ناحية النص. عندما دخل تيلدن فى نهاية المسرحية حاملاً فى يديه بقايا "الطفل المدفون". قفزت الصورة فجأة إلى بؤرة حادة وهى الأداة الرمزية التى اعتمد عليها معنى الكثير من الأعمال المسرحية السابقة إن لغة العظام الحقيقية هى تحدى جرئ لكل المعانى المنتجة سابقًا أيًا كان "عمقها" وتعقيدها وغناها.

بالإضافة إلى هذه الجثة غير المرتبطة بالأرض التى تعد إشارة رابطة تعيدناإلى الشفرة الحرفية السطحية للمسرحية بعيداً عن هذه القصص الأسطورية مثل الذرة (الذى يعنى الخصوبة)، وقص الشعر (الذى يعنى الخصى)والرجل المفقودة (التى تعنى العجز).

وظاهريًا فإن الجثة تمثل موضوع السطح ولكن المعانى يتم إفرازها عن طريق الارتباطات الجانبية للتناص بدلاً من الرنين العميق للأسطورة الذى يخفى الموضوع النموذجى الأصلى بحبكة من الإشارات. إن مسرحية "الطفل المدفون" تستعرض الصراع المعاصر فى التفسير ومشكلة إعطاء المعنى فى غياب الإيمان الجماعى وفى إطار التباعد بين الأشخاص والنسيان. "هل تعتقد أنه مادام الناس ينجبون فإنهم يجب أن يحبوا أبناءهم؟".

إن التداخل بين الأحداث الرئيسية والتى رأيناها مشفرة بجد ووضوح على أنها أسطورة والمجال النصى المحيط بها ينتج انفجاراً من المؤثرات التى تتراكم موضحة أن شيئًا تحت السطح يحتاج إلى التنقيب عنه. ولكن "التنقيب عن طفل مدفون" (وهو عنوان واحدة من المقالات النقدية المكتوبة عن المسرحية) لا يعطينا شرحًا لشفرة الرموز التى نتوقعها. إن الجثة الصغيرة التى ظهرت فى نهاية المسرحية تضع ماديتها ضد الرمزية المزعومة للمسرحية خاصة ضد القصص الأسطورية البارزة للبيت والعائلة.

إن حقيقة نبش القبر لا تكشف عن المعنى الذى تم تجسيده على خشبة المسرح فى مشهد رائع عن الصراع بين التفسيرات، التى تختم بها المسرحية.

إن هالى عندما تكلمت من مكانها العلوى غير المرئى شرعت فى تمثيل القراءة الأسطورية التى قدمتها المسرحية كاختيار.

إنها أصّلت رأى تيلدن عن "الخارج"مضيفة موضوعها الأسطورى القوى: "هل تعلم أن تيلدن كان محقًا بشأن الذرة. إننى لم أر هذه الذرة...طويلة كالرجل، فى بداية السنة والجزر أيضًا والبطاطس والبسلة إنها مثل جنة هناك يادودج"

وبدأت فى شرح هذا النمو السحرى الذى لا يمكن تعليله بالفعل مستحدثة مصطلحات أعادت تعريف هذه الأطر التفسيرية للأسطورة والسيكولوچيا حتى أن حرفية الذرة والجثة أصبحت موضع تحدٍ: "ربما أنه المطر...رائع أيها المطر الكثير. إنه يأخذ كل شئ باستقامة متغلغلاً إلى الأعماق. أما الباقى فيعتنى بنفسه...إنك لا يمكنك أن تجبر شيئًا على أن ينمو ولا يمكنك التدخل بشأنه فكل شئ مختبئ (مختفى) وكل شئ غير مرئى فما عليك إلا أن تنتظر حتى تنبت من الأرض كمفرخ النبات الصغير، فرخ أبيض صغير، كثير الشعر وضعيف وقوى على الرغم من ذلك قوى جداً لدرجة أنه يخرق حتى الأرض. إنها معجزة يادودج، إننى لم أر محصولاً كهذا فى حياتى، ربما أنها الشمس، ربما أنها هى، وربما أنها الشمس".

ليست فقط التورية فى كلمة "الشمس" الموضوعة فى ذروة المسرحية (التى على سبيل المثال تربط هذه المسرحية بهاملت) ولكن تكرار كلمة "ربما" ثلاث مرات والذى يوحى بعدم الثبات والتردد، بالإضافة للعناصر الأخرى، هو مايجعل المسرحية أسطورية ولا أسطورية نمطية ولا نمطية، معبرة عن السطح والأعماق فى آن واحد. فى مسرحية "الطفل المدفون" أصبحت صور الوطن والعائلة مكانًا استثنائيًا للعودة للوطن وللكاتب نفسه.

يتمكن بينتر بعناية من استبعاد أشياء معينة خارج نطاق عالمه متجاهلا حدود الإمكان الضيقة الشخصية المحيطة بشخصيات مسرحياته. ويجسد بيكيت بتواضع عالم الطبيعة على الرغم من أبعادها وتخفيفها عن البشر.

أما تصوير شبرد الدرامى فهو يجمع بين: "كل ماهو خارجى" وكل الطرق التى تودى إلى فهمه والإحساس به مثل الأسطورة والتناص المتعارضين مع بعضهم البعض. إن تصوير شبرد الدرامى يجدد المشروع الميت الذى أسميه (فى بدايات هذا الكتاب) البيئية ولكن بطريقة تسجيلية فلسفية مختلفة جداً وبعيدة عن أصلها الحقيقى.

هذه الترجمة قدمت العالم الحقيقى على أنه ليس مستقلاً عن -ولا أهم من- التمثيل، ولكن التمثيل يعمل على توضيحه وشرحه. إن تصوير شبرد الدرامى يظهر عالمًا متخمًا بالرموز والشفرات والحقيقة التى تكون دائمًا فى عملية حركة داخل وخارج أطر المعنى التى خلقتها الممارسة الثقافية السابقة.

فى هذا العالم نجد أن صورة الوطن على سبيل المثال ليست الفكرة العاطفية للانتماء (على الرغم من أنها كذلك أيضًا). إنها أيضًا صورة مصغرة من -أو منتجة من- عشرات آلاف الصور المنتجة جماعيًا للثقافة التجارية.

إن الإعلان عن إصدار مجلة جديدة عن الوطن يمكن أن يفرغ الشحنة العاطفية والأسطورية لنسخة بيت المزرعة المتوسط القديم، مستبدلا جنة الكثرة والخصوبة (التى استحضرتها هالى فى مقولتها الأخيرة) بجنة الوفرة الصناعية.

فى مسرحية الغرب الحقيقى وصفت شخصية هذه اللحظة الجديدة فى سياق الوطن موحية ليس فقط بمظهرها ولكن أيضًا بالاقتصاد والرغبة التى تحركها: "مثل الجنة"، إن مكان كيندا من الذى يقتلك، بداخله: أضواء صفراء دافئة، وبلاط مكسيكى فى كل مكان وآنية نحاسية معلقة على الموقد مثل الموجودة فى المجلات. والناس الشقر الذين يتحركون داخل وخارج حجرهم ويكلمون بعضهم البعض (استراحة)

إن مكان كيندا ***Kinda*** الذى تتمناه هو منبت "هل تعلم" إن مسرحيات شبرد تقع على الحدود التمثيلية للصور المختلفة للوطن والعائلة فى الفراغ بين الشفرات الثقافية المتعددة -من الأسطورية الإعلامية- التى تولد هذه الصور.

فهى مسرحيات ذات صور ثقافية(يمكننا أن نسميها مسرحيات المتحف آخذين الاسم من عنوان مسرحية چورچ وولف المتحف الملون التى سأتناولها بالشرح لاحقا) وهى تتخذ مكانها فى إطار الصور المتوسطة المنتجة جماعيًا المعروفة عند كتاب مثل بودريلارد وإيكو وچيمسون كمجال لما بعد الحداثة. هؤلاء الكتاب أيضًا وضعوا لنا المكان المميز للصور المنتجة والمستهلكين جماعيًا وهو نفس المكان الذى يملأ مسرحيات "العودة للوطن" ويسئ استخدام البواعث الأسطورية.

أمريكا

إن أمريكا بينتر فى مسرحية العودة إلى الوطن هى تجريد وغالبًا لا مكان، لأن التداعيات التى تمد بها الشخصيات تتمشى بشدة مع الأنماط الموجودة فى بريطانيا منذ منتصف القرن. إن أمريكا كبلد متقدمة تكنولوچيا هى منطقة تفتقر ثقافيًا للراحة المادية. ولا شك أن تيدى هو العامل الرئيسى للتشخيص من خلال المقاومة التى وجدها من زوجته التى أظهرت البعد النفسى لأمريكيته. وليست أمريكيته غثة وحزينة فقط ولكن إصرار رث على وضع أمريكا فى تضاد مع "هنا" يوضح أن الوطن الذى يتبناه تيد لا يمثل بالنسبة له مكان حقيقى كلية ولكنه مجرد ملجأ (أو رفضه) لوطنه الحقيقى "هنا".

تيدى: الأولاد الآن فى حمام السباحة يسبحون، فكرى فيها، النهار هناك والشمس. سنذهب لأى مكان إنها نظيفة جداً هناك.

رث: نظيفة؟

تيدى: نعم.

رث: هل هى غير نظيفة هنا؟

تيدى: لا، بالطبع لا، ولكنها أنظف هناك.

رث: هل وجدتها غير نظيفة هنا؟

تيدى: لم أقل إننى وجدتها غير نظيفة هنا. (سكوت) لم أقل هذا (سكوت). هل يمكن أن تساعديننى فى محاضراتى عندما نرجع. أود ذلك وسأكون ممنونًا لك بشدة. يمكننا الاستحمام إلى أكتوبر. إننا نعرف ذلك. هنا لا يوجد مكان للاستحمام ماعدا الاستحمام فى الطرقات. هل تعرف ماذا تشبه؟ إنها كدورة مياه قذرة.

إن حدة رث النفسية محيرة للغاية. والسرعة والسهولة التى تناور بهما تيدى للمنطق المضاد الذى قدمته يؤدى بنا إلى استبعاد أمريكا على نفس الخطوط السيكولوچية النفسية. هذا ببساطة مكان تيدى للهروب من الواقع الذى لا يستطيع مواجهته. ولكن ربما يكون هناك شيئًا آخراً بعيداً عن الحالة النفسية للفرد بالنسبة لصورة أمريكا فى المسرحية. وبعد هذا فإن لهذه الصورة تداعيات قوية لدى مشاهدى بينتر وكما قال ديك هيبديج فى نهاية الخمسينيات فى بريطانيا "إن التداعيات التى بدأت تتجمع حول مصطلح الأمريكية أو "التأمرك" مرتبة إلى حد يمكن ترجمته إلى شفرات دلالية ساذجة جداً". من أهم هذه الدلالات هى الدلالة المنعكسة فى استحضار تيدى اللطيف للحياة فى أمريكا: "للخراب الثقافى المتجانس. وكما ذكر هيبديج فإن هذه الصورة ذات القوة الباردة خاصة للإنجليز الذين يرونها صورة حتمية لمستقبلهم. إن السخط المعاصر الهائل ونقد الحضارة البريطانية (مثل ماقاله جيمى بورتر فى مسرحية چون أوزبورن ويعد فترة قالها تيدى "دورة مياه قذرة") ليس فقط مجرد ردود أفعال

للتدهور الملحوظ. بل أنهم أخذوا سمة مميزة إضافية صارمة بالاعتقاد السائد أن التدهور سينعكس فى اتجاه مريح ممثلاً فى أمريكا.

إن الفرق الواضح بين أمريكا وبريطانيا هو أن : أمريكا حققت بانتصاراتها المادية الخادعة (المزيفة) الشكل المحتوم للأشياء فى المستقبل "مجال المستقبل الذى يهدد كل تقدم صناعى ديمقراطى فى العالم الغربى".

فى مسرحية العودة إلى الوطن نجد أن هذه الفكرة تمت الإشارة إليها مباشرة من خلال حقيقة أن العائلة مزدوجة وتمثل الجيل القادم وتقيم فى أمريكا. إن وضع تيدى من هذا المنظور يمثل ناقلاً للحضارة والثقافة عن غير قصد...من "قذارة" الماضى المنكوب إلى لوح فارغ للمستقبل "النظيف". وتحديد هذا المستقبل فى أمريكا مع الارتباط الدقيق بالمكان يميز التطور المهم فى الموضوع الدرامى للوطن. إن صورة أمريكا كما ظهرت باختصار فى مسرحية العودة إلى الوطن تستحضر نوعًا معينًا من الفراغ: الفراغ الذى لا يتطور مع حالة المكان، إنه الهوية المحلية. إن امريكا الموجودة فى المسرحية لا تتضمن أى أسماء لأى مدن أو ولايات. إنها فراغ واسع غير مميز يمكن أن نصفه بمصطلحات طبيعية وليست مصطلحات ثقافية: إنها التصوير التام لما يسميه هوارد كانستلر "جغرافية اللامكان" حيث أن "ثقافة صنع المكان بأكملها تم القائها بعيداً عن الترسيخ الحضارى بالنسبة لصورة تيدى عن الصيف الطويل المشمس حول حمامات السباحة أضافت إليها رث صورة أخرى أقل جاذبية ولكنها أولية بدائية مثلها وهى تصف أمريكا كأنها عالم غريب يفتقد إلى كل السكان من البشر "إنها كلها حجارة ورمال، إنها ممتدة بعيداً فى كل مكان تنظر إليه ويوجد العديد من الحشرات هناك (سكوت) وهناك العديد من الحشرات...أمريكا تبدو كأنها أرض غريبة قادرة على إعطاء مجموعة محدودة من المتع -خاصة البدنية- لكنها قاحلة بالنسبة للحياة البشرية فى أى مستوى أعمق من المستوى البدنى. إن أمريكا التى يتم تصويرها على

أنها "أرض الأرض" ماهى إلا فراغ للأسطح وعلى هذه الأسطح منقوش التركيبات الجاهزة للوجود الثقافى الجماعى. وهو موضوع لكليشيهات تافهة ومملة.

إن وصف تيدى للحياة فى أمريكا اتخذ موقفًا عدائيًا عدوانيًا بدون علامات ترقيم لعبارته "إنها مساعدة عظيمة لى أن أذهب هناك"، إنها زوجة وأم رائعة، إنها امرأة مشهورة ولديها العديد من الأصدقاء، إنها حياة عظيمة فى الجامعة، إذا عرفت أنها حياة جيدة جداً. إننا لدينا كل شئ، لدينا كل شئ نتمناه، إنها بيئة محفزة جداً". إن العبارة الأخيرة الجاهزة "بيئة محفزة" تلخص الحياة المملة والتافهة التى تصدها تيدى للإقامة باحثًا عن حياة بديلة. لكن السياق الدرامى واللفظى لهذا التأكيد التافه على الحياة "الجديدة" يكشف عن عقم وعدم جدوى هذه الحياة التى يحاول أن يحياها.

إن عبارة تيدى سبقها وأتى بعدها إشارات للوقت والاستمرارية، لكن الإشارة الثانية بمهارة وحسم ألغت الإشارة الأولى. إن الإشارة الأولى هى واحدة من التركيبات المنافية للمعقول المميزة لماكس: "اسمع، عش فى الحاضر، ماذا يقلقك؟ أعنى لا تنس أن الأرض عمرها حوالى ٥٠٠٠ مليون سنة على الأقل. من يستطيع أن يتحمل العيش فى الماضى؟". وشئ من هذا الهراء يعتبر مقلقًا جداً لتيدى مما يجعله ينطق عبارات حافلة بالكليشيهات وانسكاب لحياته فى أمريكا التى تنتهى به إلى أن يقول العبارة اللطيفة "إننا ثلاثة أولاد، هل تعرف ذلك". ولكن رد فعل ماكس أوضح أن هذه ليست عبارة عن الحقيقة بل بالعكس إنها إشارة إلى أنه حقًا فاز بجولة معقدة فى المعركة العقلانية مع ابنه حول موضوع: أين يقع الوطن: "كل الأولاد، أليس هذا مضحكًا، أنت لديك ثلاثة وأنا لدى ثلاثة وثلاثة لديك، ثلاثة أبناء..اخ ياچوى...يمكن أن تعلمهم كيف يلاكمون". لقد قاد تيدى بمهارة إلى المضمون معترفًا بأن مالديه فى أمريكا هو نسخة شاحبة وبالية من الوطن الحقيقى، مجرد بيئة محفزة لا تتمشى مع قوى العائلة. إن أمريكا فى مسرحية "العودة إلى الوطن" تم وصفها ومعالجتها واستخدامها بطريقة

تشير إلى معنى آخر هو التشرد مع وجود السطور المشتركة مع الكلمة الألمانية "بدون وطن". إن غرابة هذا الاتساع للحجارة والرمال مع واحات الراحة والتوافق جعلها صورة مضادة للوطن كما تشكلت من قبل مع ثنائية التجريبية فى المكان (المنزل) والناس (العائلة). إن أمريكا ليست فقط مثالا لعدم وجود وطن بل إنها الأساس الحقيقى للتشرد فى التجربة المعاصرة. إنها ليست فقط المكان الذى لا يستطيع أن يمد الناس بالسكن الحقيقى بل أيضا هى السبب فى استحالة كل العودات إلى الوطن. هذا بالتالى هو وظيفة أمريكا المختصرة عند بينتر: إنها نقطة المرجع الثقافى للكشف الإجمالى عن الموضوع القديم عن الوطن، التى تم تمثيل مظاهرها على المسرح فيما يمكن أن نسميه (كما عالجها النقاد) "بسياسة الجنس المكانية" التى تعبر عنها المسرحية فى حدث يملأ "الفجوة" بأى طرق فظيعة فى التركيب المعطى للعمل. قال هيبدريج "إن الطيف الموجود فى كل مكان للتأمرك" يتخلل بوضوح أسطورة الوطن كفراغ أصلى معطيًا صورة "جيدة جداً للحياة" الجاهزة كبديل لوحشية التقاليد البالية التى تقوم على روابط الدم. إن معدل التغيير ليس سيئًا، والتجارة فى الماضى المرير من "أجل هذا كله" أعنى التجارة حتى بالشمس "وكل هذا"، والفراغ المفتوح والدوامة الاجتماعية، وكل إشاراتها، كل أبنائك وكل هذه الأوتوبيسات التى تشبه الكلاب وكل هذا، أطنان من المياه المثلجة وكل الراحة التى يعطيها شورت البرمودا وكل هذا".

إنها بدقة تجريد "كل هذا"!! صورة أمريكا تعيد توجيه الدراما الواقعية لتحولها عن معتقداتها البيئية القديمة. (تعيد التشخيص الدرامى الواقعى لتحوله عن معتقداته). أمريكا بدأت (هنا وفى أماكن أخرى، كما سنرى) كمكان إحلال للذات، كمكان يتميز بترابط الفراغ مع المكان وقد تم تمزيقه. إنها مكان يستنكر الأهمية العميقة للمكان ويحتفل بدلاً من ذلك باتساع وإمكانيات الأسطح. إن المكان مرتبط باللا محدودية فى عبارة لينى ***Lenny*** الساخرة اللاذعة التى تقلل من عدم وجود حدود

(قيود) على أى شئ "لا وقت بالنهار أو الليل يمكنك أن تأخذ فيه فنجانًا من القهوة أو الشراب الهولندى". إنها تضع الخطوط الخارجية لنموذج حياة وطريقة للمعنى بعيدة عن...تلك التى تقوم على الموقع كصورة مستخدمة لترتيب الأحداث الدرامية، إنها تعكس المميزات القديمة للأعماق فوق الأسطح والحقائق المدفونة ذات الجذور العميقة فوق سطحية المظاهر. إن أمريكا تقدم باختصار دعوة "للدوران حول الأشياء وليس بداخلها".

سر العم سام

إن مبدأ الإحلال الذاتى للمكان أثر على المعنى الدرامى (خاصة معنى الوطن) وأيضا على التركيب الدرامى. ومن العناصر التى تأثرت بجدية: ترتيب الحبكة (العقدة). إن صورة أمريكا تستحضر فى المسرحية طريقة جديدة لترتيب الأحداث الدرامية. وهذه الأسس الترتيبية و(التنظيمية) مثل الغموض والكشف ومعرفة الأسرار لم تُهمل ولكن أعيد صياغتها (تشكيلها) وتم منحها شحنة عاطفية مختلفة جداً. إن السر الخفى للدراما الحديثة وما قبل الحديثة أنتج كشفًا دراميًا قويًا ومشبعًا مبنيًا على التطهير أو على الأقل تحقيق التوازن. إن الدراما الجديدة أزاحت السر تمامًا لترينا أن الكشف لا يكون ملائمًا من أجل العقدة وهناك مثال ممتاز على هذا التغيير وهو الكشف المنزلى الذى ختم مسرحية "العودة إلى الوطن". إن سر ماكس أخو سام الذى كتمه بداخله قد انفجر عندما فشلت الصفقة الشنيعة مع رث: "ماك جريجور أخذ جيس فى مؤخرة سيارتى حيث كنت سائقًا (لقد أغمى عليه). إن الفشل الواضح لهذا الكشف لتحقيق أى من الحقائق المتعلقة تقليديًا بالإفشاء النهائى للأسرار (مثل الفهم عن طريق العودة للخلف (الماضى) أو التجانس المتوقع أو الوضوح الموضوعى) تأكد عن طريق القدر المأساوى الساخر "لقائلة الحقيقة" المحزنة:

ماكس: ماذا فعل، وقع ميتًا؟

ليني: نعم

ماكس: جثة؟ جثة هامدة على الأرض؟ أخرجه من هنا، خلص المكان منه، أخرجه من هنا. {انحنى چوى على سام}.

چوى: إنه لم يمت

ليني: كان يبدو أنه مات لمدة ثلاثين ثانية

ماكس: إنه حتى لم يمت

لفهم معنى حبكة سر سام نحتاج إلى أن ننظر إليها من الناحية السيميوطيقية بدلاً من الناحية الرمزية (الإشارية). وهذا يعنى أنه بدلاً من استخدامها للبحث عن المعانى الخفية التى عن طريقها نستطيع شرح أحداث المسرحية المركزية الشاذة، يمكننا التعرف عليها على أنها محاولة فاشلة لإقامة رمز درامى مشفر محدد ومعروف. وبرؤيتها بهذه الطريقة نجد أنها تنتمى للتقليد الحديث لما وراء المسرح بالعودة على الأقل إلى بيراندللو: أى تمثيل اللحظات المهمة على المسرح عندما يتسم إفساد التوقعات الدرامية التقليدية. وهذا النوع الخارجى من الهدم للبناء المسرحى الموجود هنا يقترب من النوع الذى وضعت نظريته كاملة فى مسرحية چينيه *Genet* السود. ففى نهاية المسرحية اكتشف جمهور المشاهدين أن ما اعتقدوا أنه جثة ليس جثة على الإطلاق وأن ما اعتقدوا أنه الكفن ليس إلا ملاءة مفرودة على كرسيين.

إن الإهانة التى عبر عنها أحد المشاهدين أوضحت مدى انتهاك العقد المسرحى وقوانينه "ولا حتى حقيبة، إنهم يقتلوننا ثم يحبسوننا فى لا حقيبة أيضًا".

إن مثال جينيه مناسب هنا خاصة فى ضوء النقد الجماعى الذى تمثله مسرحيات بينتر وهو تركيب بدائى من ناحية الأنماط بدلاً من الشخصيات والحوار والأحداث. إن هناك نوعًا من الالتواء فى هذه الفكرة يجعل مسرحيات بينتر شعائرية ومخصصة

"للرغبة الداخلية للمشاهدين لملاحظة أنماط عاملة إلى حد منطقى أو على الأقل إلى حد الكمال" (رابيلا).

فمن هذا المنظور نجد أن سر العم سام يحدد الملاحظة الآنية والتدمير لنمط مهم وهو: "الاكتشاف" البطولى للحقيقة. وبمصطلحات جينيه وأرتود نجد أن هذا الإلغاء الذاتى للشفرة هو أقوى تأكيد للشعائر، وهو يدل على انحرافها. إن هذا السر العديم الأهمية غيّر مجرى الدراما التقليدى للمعانى المسرحية ذات الأهمية. وهذا السر أيضًا أساء استخدام علاقتها مع راعيها القديم: المحاكاة.

إن التحول الذى ذكرته فى شرح التناص فى مسرحية "الطفل المدفون": ينشأ من معانى عميقة مرتبطة بالقصص الأسطورية، والصور والأنماط غير القادرة على أن تنشأ من شخصيات المسرحية والأحداث لأنه يتم إعادة كتابتها على أنها أنماط (نعنى كصناعات ثقافية ممكنة) أما إذا رددت الشخصيات هذه الصور فإن هذا لا يؤدى إلى رسوخ المعانى بل يشتتها ويفككها ويدخلها فى دائرة الثقافة العامة غير الأصيلة. وبالمثل فإن السر عديم الأهمية يمثل الضحالة الجديدة للأعماق. إن سر العم سام لا يشرح لنا كثيراً غموض هذه الأسرة: إنها فقط علامة الوعد الجديد الذى لا يمكن تعليله، إنها أيضًا علامة دالة على "الإقليمية" العنيفة، من جهة الكاتب المسرحى الذى اشترك فيها مع بينتر ولكنه بالتأكيد يشارك بها مع الفن الحديث (الذى رآه تشيكوف حتميًا ونعاه منذ قرون) ولقد تخطى بينتر "المدرسة الطبيعية" بالطريقة التى وصف بها مشروع الطبيعية "لربط الإنسان بشدة بيئته" (لار، بينتر وتشيكوف). وكما قال چون لار: فإن بينتر "استخدم أعراف الطبيعية ليذهب إلى ما بعدها ورسم معنى التطور الإنسانى لحدودها". وعلى العكس فأمريكا عند شبرد تقدم تشخيصًا دراميًا جديداً يحل محل التشخيص الدرامى الطبيعى الذى انتهى مؤقتًا "ربما لأنه مات لحوالى ثلاثين ثانية" فى نهاية مسرحية "العودة إلى الوطن". إن الثورة المجسمة لمسرحية شبرد

فى هذه الحالة واهتمامها المتساوى بكل من الأسطورة والحياة الثقافية للأسطورة تعطى مسرحياته خاصية المحاكاة الشديدة ولكن هذه الدراما لا تصهر الإنسان فى بيئته المتجانسة الموحدة.

ومن الواضح أن مسرحيات شبرد الدرامية تقر وتسلم بأن البيئة الحديثة هى بيئة أيديولوجية، وتركيب لغوى يضم على الأقل صوراً صنعها الإنسان مثل المادة الطبيعية. أما آخر كلمات فى المسرحية "ربما...إنها الشمس" فإنها تستخدم كرمز للإيماءات العديدة لمسرح شبرد الذى يجمع العوالم الطبيعية والاجتماعية والنفسية والأدبية إن ضرورات هذه الدراما الجديدة يمكن أن نلمحها فى التحول الذى بقتضيه موضوع العودة إلى الوطن الذى جاء فى عنوان بينتر "العودات الجديدة وهى عادة ماتكون محملة بعلامات ترقيمية ساخرة وعلامات استفهام مثيرة للشك. فإيماءة الرحيل كانت فى وقت ما هى ضمان للهوية الشخصية البطولية. أما اليوم فإن محاولة العودة إلى الوطن ترمز إلى الثقافة المعاصرة وتعددها وتعقيداتها، النابعة من وجود هويات ثقافية مختلفة. وتقدم لنا أمريكا مثالاً حيا لتعود هذه الثقافات والهويات. إن الوطن يبدو كفراغ يمكن الاقتراب منه لكن لا سبيل للوصول إليه نهائيًا وهو ليس فردوسًا مفقوداًيتناسب مع الحنين إلى الماضى ولكنه حافظة للأساطير المتزعزعة والخيالات التراجعية. فى كل من مسرحيتى "العودة إلى الوطن" و"الطفل المدفون" نجد أن صورة أمريكا أضاعت إمكانية "العودة إلى الوطن". ولكى أرى مابعد دراما العودات الفاشلة رجعت إلى مسرحيتين مترجمتين تم فيهما تصوير أمريكا تصوير دقيق وهما مسرحية "آيس كريم" لكيرل تشيرشيل و"المتحف الملون" لجورج . س. وولف. وهاتان المسرحيتان تناقشان الموضوعات السياسية بطريقة تتناقض بشدة ليس فقط مع ما أسميه انحسار الذات "الإقليمى لبينتر بل أيضًا مع مسرحية شبرد الغير مميزة فى معالجتها التمثيلية. وبالتالى يمكنهما المساعدة فى تشكيل السؤال المهم عن: ماهى سياسات ما بعد الحداثة؟ إن مسرحية "آيس كريم" ومسرحية "المتحف الملون" يضمون الموضوعات التى

نجدها عند بينتر وشبرد: وهى مشكلة العودة إلى الوطن وحالة الأسرة كحقيقة أسطورية أو كَكود ثقافى منقرض وفرحة السفر والعودة. وتستخدم المسرحيتان أيضًا التركيب الدرامى الذى يبتعد بحرص عن دراما الأسرار والغموض والحقائق الخفية المنتظرة كشف بطولى. ونجد مكانها دراما تعتمد على التفكير المتأنى والاستغراق المسرحى فى الاستثمارات الثقافية الطويلة الأجل التى حلت محل الأساطير التى كانت فى وقت ما منتشرة فى المجتمع.

علم دراسة المتاحف

إن الصلة بين مسرحية چورچ وولف وموضوع هذا الكتاب واضحة وقوية: المسرحية تطرح علينا سؤالاً عن نوع الوطن الذى يصلح أن يقام فى متحف. المتحف بالطبع هو أمريكا التى تتقاسم مع المتحف منطق الإزاحة عن المكان بمعنى أن الأشياء التى يمكن وضعها فى المتاحف لا يوجد لها مكانًا عضويًا بداخل المجتمع، لأنها تنتمى إلى عالم مختلف أو إلى مكان أو زمان مختلف. المتحف يضم ويمثل الاختلاف والتباين ويصنع تجانسًا صناعيًا فى الثقافة المحيطة.

لكن ماذا يحدث عندما تنظم الثقافة نفسها حول مبدأ المتحف؟ ماذا يحدث عندما تكون الثقافة نفسها صناعية ومكونة من ثقافات أخرى وتعرض نفسها فى متحف بدلا من المجتمع؟ ماذا يحدث علاوة على ذلك عندما يكون لهذا التمثيل الثقافى تاريخًا طويلاً وناجحًا يحدد البناء الذاتى والثقافى للمواطنين، بل ويظلمهم ويجردهم من حقهم الانتخابى؟

إن الموضوع الذى تناقشه مسرحية وولف هو: كيف يفكر الناس فينا وكيف يفكرون فى أنفسهم! بالإضافة إلى أن مسرحية وولف تشخص مشكلة الأمريكان ذوى الأصل الأفريقى الذين يواجهون مستويات من الظلم بعيداً عن المستوى الاجتماعى والمستوى المادى. إن مسرحية وولف تعرض بدقة بالغة لماذا لا يكون نوع الحل لهذه المشكلة المقدمة فى مسرحية چينيه السود غير كافٍ.

إن الاستجابة الوجودية (رد الفعل الوجودى) للظلم حتى إذا قام بها مجموعة كشعائر مسرحية تكون فقط ذات قيمة سياسية محدودة خاصة من خلال ثقافة كاملة من الصور والأنماط، والسود عند چينيه اختاروا أن يحاربوا الأنماط الظالمة التى تحملوها من خلال تجسيد الأنماط الموجودة بطريقة ملائمة (ومناسبة) وبنوع من التحدى.

إن شخصيات وولف لكونهم أمريكان -يقفون بعيداً عن إمكانية هذا التحدى الاختيارى. فهم موجودون فقط للمدى المسموح به لهذه الأنماط. إن إيماءاتهم الوحيدة للحرية هى ممارسة المحاكاة بكل القيود الكامنة فى هذا الشكل.

إن المحاكاة التى بدأت بها مسرحية "المتحف الملون" هى مثال جيد لرسم المسرحية لأمريكا على أنها نوع من الماكينة السميوطيقية التى تولد أشكالاً جديدة للتجارب القديمة تاركة مضمون التجارب كما هو دون تغيير. وبعبارة أخرى فإنها تعطى "جلوداً" جديدة للجراح القديمة ولكن لا تفعل شيئًا لتخفيف الآلام فى المشهد الافتتاحى المسمى "اركب على متن السفينة".

نجد مضيفة ذكية ومرحة تعرف اللغة الشائعة بين موظفى الخطوط الجوية [فريق الطائرة] تخاطب مجموعة من الركاب غير المرئيين. إن التراكيب النثرية التى تلتصق فى أذهاننا الآن بالطيران والسفر الجوى مثل التعليمات الخاصة بحزام الأمان والبيانات التفصيلية لخط سير الرحلة وأحوال الطقس -تم إعطاؤها صورة مشوهة لكونها متصلة بتاريخ سفر مختلف تمامًا. أهلا بكم على متن طائرة سليبرتى سليف شيب [العبودية المشهورة] التى سترحل من مطار جولد كوست [الساحل الذهبى] وسنتوقف لفترات قصيرة فى باهيا بور أو برنس [ميناء الأمير الجوى] وهافانا. وسنهبط أخيراً فى سافانا، سنعبر المحيط الأطلنطى على ارتفاع عالٍ جداً فيجب أن "تربطوا الأحزمة طوال

الوقت" (يجب أن تظلوا مقيدين بالأحزمة طوال الوقت). إن تركيب المسرحية يصور فكرة السياحة كمتحف غريب مسافر.

وبناء المسرحية يدور حول رحلة فى تاريخ السود وهو تاريخ الأنماط المحكمة التى تمحو بكفاءة إمكانية التصوير الحقيقى لتجربة السود تصويراً واقعيًا كما حدث فى الأعمال الأدبية العظيمة {مثل مسرحية زبيبة فى الشمس} تأليف لورين هانسبرى التى تم عرضها كنمط أدبى {فى هذه الحالة نمط الأم التى ترقد على الأريكة}. من الناحية الدلالية، أوضح وولف أنه وضع مفهوم التقليد الدرامى الموروث للأمريكان ذوى الأصل الأفريقى فى شكل المكان خاصة للمنزل {كمرض من أمراض البيئة} وظل الناس يسألون عن مسرحية" "سوداء" ظللت أسأل ماهى المسرحية السوداء أربع حوائط، كنبه وأم، إننى لا أستطيع العيش بهذه المفاهيم القديمة.

أما حل وولف لمشكلة تجاوز النموذج المكانى المريض فإنه يظهر علاقة وثيقة برائعة أدريان كنيدى "بيت الزنوج المرح" وهى واحدة من أوائل النصوص التى يبنى عليها وولف مسرحه. وتشير كلا المسرحيتين فى عناوينهما إلى التشرد وعدم الانتماء وهما مليئتان بعالم من الصور المشوهة بالأيدولوچية {المتحف} أو التكنولوچيا {بيت المرح} وتنادى كلتا المسرحيتين أيضا باستخدام واسع وواضح للممثلين البيض فى مسرحياتهم على الرغم من أن المسرح الأبيض لوولف يتعارض مع "اللون" الأسود لشخصياته. كما تشير إلى مسرح أسود كلاسيكى معاصر آخر والذى تمثله مسرحية نتوذاكى تشانج "إلى البنات السود اللائى قررن الإنتحار عندما كان قوس قزح مكتملاً."

إن مسرح كنيدى الأبيض يسهم فى التعريف بأن موضوع العنصرية يعتمد على الازدواجية البالية للبيض والسود وأن صورة طيف الألوان هى خيال رائع. إن وجود الأنماط يعد خطراً ليس فقط على التصوير الأمريكى الأسود ولكن أيضًا على الهويات

الحقيقية للسود ولقد تم تمثيلها بيانيا والتأكيد عليها بشدة فى مشهد يسمى "التعايش" الذى نجد فيه "رجلاً أسود فى زى موحد" يلقى بأشياء تمثل سابق معرفته بالحضارة السوداء وسياسة السود فى سلة المهملات مما يسبب الإحباط لنظيره "كيد": "لقد ضاع كل حديثى عن النجوم" لقد ضاع أول مشط اشتريته من أفريقيا وأول رداء وأول ألبوم لصور ستوكلى وكار ميشيل وجوموكينياتا ودونا وانقضى فصل الصيف" وأول إناء أحضره لمربى الرمان وأول علبة من البلح الأفريقى... وأول علبه لدهان شعرى المجعد ذهبت كلها..من مسرحية "روح على الجليد" تأليف كليفر. وآخر شئ تم الإلقاء به فى المخلفات هو "كيد" نفسه الذى شنقه الرجل حتى الموت عندما رفض أن يسمح له بالبقاء. أعظم ضربات الإغراء. ضحك الرجل قائلا عندما رأى "كيد" معلقًا بارتخاء على يديه "الإنسان يقتل فى ثورة غضبه، "لقد ألقى الجثة فى صندوق المخلفات وأغلق الغطاء شارحًا "أنا ليس لدى تاريخ، وليس لدى ماضى، أنا لا أستطيع هذا كثير جداً بل هذا أكثر من الكثير كونى أسوداً يعتبر مجهداً جداً عاطفيًا، أنا أريد أن أصبح أسوداً فقط فى الأجازات وأجازات نهايه الأسبوع".

الطفل الملقى به فى صندوق النفايات هو "الطفل المدفون" فى المتحف الملون ومثل جثة شبرد الصغيرة فهو يحمل المدلول السياسى للمسرحية. ومصيره يرتبط بالبعث لأن المشهد ينتهى بيد الطفل وهى تمتد لتمسك بقوة بيد الرجل فى "قبضته الميتة" وهذا المشهد يربطه بشدة بالتقليد الدرامى الواقعى، أكثر من مشهد الطفل عند شبرد وبلا شك فإن الطفل يمثل سياسة الاسترداد، استرداد الهوية المغمورة.

وجدير بالذكر أن وضع وولف وجد صداه فى عبارة روبرت ألكساندر. "إن إنتاجه الحديث لمسرحية "العم توم" هو "فرصة لاسترجاع العم توم...هذه الصورة المؤذية جداً"، من "صندوق المهملات الثقافى". من الناحية العملية نجد أن المسرحية تقدم مادة ثقافية تتسم بالتفاهة والسطحية فى المشهد المسمى "حفلة قطعة الشعر"، حيث نجد باروكتين

تتجادلان حول المزايا الخاصة بهما، الباروكة الأفريقية تدعى أنها تاج الشعر لأنها آتية من مكان حقيقى مشهور وراقص".

لترد عليها الباروكة الأمريكية بسرعة قائلة "لا تتكلمى عن الأشياء الحقيقة أنت لست من مكان حقيقى، أنت مزيفة، أنت مصنوعة فى تايوان، أنا أمثل الجودة أنت معقدة، أنا مثيرة، وأنت عادية..أنا مستوية وأنت زبالة، هذا صحيح وهكذا تتحول الأمور التافهة التى ناقشها هذا المشهد إلى نوع من الشفرة الأيدولوجية الثقافية وبالتالى كمساحة متاحة للتدخل السياسى.

انتهت المسرحية بحفلة قاد فيها توبسى ***Topsy*** واشنطن وهو "إعصار من الطاقة" المجموعة لرؤية الأمريكان السود "يرقصون على إيقاع تعرفهم على ذاتيتهم" والجملة المتكررة فى نهاية مقاطع الأغنية "بداخلى جنون وهذا الجنون يجعلنى طليقا" تتزايد فى العلو إلى القمة فى السطر الأخير حين تقول المضيفة بات ***Pat***: "قبل الخروج انظروا فوقكم لرؤية أى حقيبة تخصكم، لأننا سنلقى فى القمامة بالحقائب التى لا تتعرفون عليها". على الرغم من أن المشكلة الثقافية المعروضة فى المتحف الملون لا يمكن حلها بالنداء للعودة للماضى المجنون لاسيما أنه جماعى، موحد ومنظم فإن فكرة المتحف فى أمريكا عرضت بوضوح خلال أحداث المسرحية ومعالجتها بصورة ساخرة. ولكن النداء الأخير لإنقاذ أجزاء معينة من الممتلكات الذى هو فى الحقيقة نداء إنسانى لإقامة تاريخ من أجل إستخراج الهوية يعتبر غير مترابط وعاطفى.

إننا إذا تعاملنا مع جزء من المادة الثقافية بعيداً عن الرموز الأيديولوجية للحضارة السائدة فكأننا ندير ظهرنا لمنطق التناص الذى تم كشفه لتأكيد مصدر ضرورى وغير حضارى للهوية. وهنا طوال هذا الوقت كنت أفكر فى ترك طبولنا الأفريقية لكنها حتى الآن مازالت لدينا، ولدى واحدة. فهى هنا فى كلامى فى مشيتى، فى طريقة تسريح

شعرى، ياإلهى طريقتى، ضحكتى وعينى إنها مقياس للنسيان العاطفى النهائى المتنامى، للتناص لأن الطبول تستخدم كمجاز مرسل للحضارة السوداء. وولف يسير بخطى قريبة من عبقرية أونيل غير المقصودة فى مسرحية "الإمبراطور چونز" التى يرى فيها أن الطبول فى خلفية المسرح تثير كثيراً من التداعيات التى تربط السود بالبدائية. إن فكرة التفاهات الثقافية ترتقى بالتدريج إلى قطب الرؤية السياسية الهشة الضيقة للمسرحية.

من ناحية فإن التفاهات الثقافية هى الأنماط المنتجه جماعيًا التى تقهر السود ومن ناحية أخرى فإن مايسميه أصحاب الحضارة البيضاء السائدة قمامة هو دماء الحياة للهوية السوداء.

هذه الإمكانية الأخيرة قوية للغاية "أنا، أيضا". كتب بيل هوكس ***Bell Hooks*** "أنا فى بحث عن بقايا التاريخ" مضيفًا (بمصطلحات توضح مشروع وولف وفشله فى تحقيق تنظير لتجربة السود. نحن نسعى لكشف واستعادة وأيضًا لهدم هذه التجربة حتى تصبح الطرق الجديدة والرحلات المختلفة ممكنة. إن مسرحية وولف باستحضارها لصورة الرحلة فى الافتتاحية توصى بمشروع هدمى مماثل) مشروع...مقهور ومهزوم بتصويره الإجمالى لأمريكا على أنها متحف.

وسبب فشله كما سأشرح فيما بعد أن وولف فشل فى أن يكشف وينقد المدى الذى تشارك به صورة الرحلة نفسها فى الأساطير الأمريكية السائدة.

لم تكن هناك رحلات كثيرة للمتحف الملون تكفى لتوضيح الهدف منه. إن ماتوصى به المسرحية بشدة ليس تأكيد الآمال ولكنه تصوير أمريكا كمصنع للفضلات الثقافية.

السؤال هو هل يمكن استعادة أى شئ من صندوق النفايات الثقافى؟ فالمسرحية تركز على جولة فى المتحف تتحول خلالها الأنماط البشرية إلى تماثيل فى نهاية المسرحية.

هذه النماذج المتحجرة للهوية السوداء ترتبط بعلاقة مهمة بالتركيب الداخلى للمسرحية، وزيارة المتحف التى بدأت فى المشهد الأول كرحلة عبر الزمن: "على يمينك سترى الثورة الأمريكية...التى ستعطى الولايات المتحدة الأمريكية حقوق السيطرة على حياتك، وعلى يسارك سترى الحرب الأهلية التى تعنى أنك يمكنك أن تعطى صوتك لمرشح جمهورى حتى يأتى مرشح آخر. والآن نحن نمر بفترة الكساد الاقتصادى فى أمريكا والذى يعنى أن كل واحد اعتاد أن يعيش بالطريقة التى يعيش بها.

(ضوء مبهر - صرخات) آه ه ه ه ه!

هذه هى الحرب العالمية الأولى التى لا يجب أن نخلطها بالحرب العالمية الثانية و{ومضة أكبر من الضوء}---أه ه ه! التى لا يجب خلطها بالحرب الكورية أو الحرب الفيتنامية، وأنت تلعب فيها جميعًا دوراً سياسيًا.

هذا الاستخدام للرحلة يجعل المتحف الملون كجولة من جولات ديزنى لاند التى ينتقل خلالها الزوار من مكان لآخر وهم يستمعون إلى صور مختلفة من قصة أيديولوجية واحدة. إنها تعكس الجولات والرحلات المختلفة التى يطالب بها هوكس والتى تستطيع إلى حد ما تغيير صورة رمز السفر ذاته:

"هنا إذن يوجد فقط الحلم بالهرب أو الوعد المفقود الذى لن نجده ولن نكتشفه ولن يعود بالنسبة للسود. لا بد من وجود ذكريات كثيرة لكى نعود ونقوم برحلة، إلى مكان لا تستطيع أن تطلق عليه لفظ البيت حتى لو عشنا فيه. لنجعل للأماكن الحالية معنى. إن مثل هذه الرحلات لا يمكن أن تحتوى على الأفكار التقليدية عن السفر والترحال. والرحلات الأخرى التى يتصورها هوكس فى مسرحية وولف يشار إليها من خلال النقيض فحسب لأن سفينة العبيد الرمزية التى يحبس فيها المعاصرون الأمريكيون الأفريقيون وهم فرحون تحفل بصفة عامة بالصور البلاغية الجامدة عن الاغتراب.

والوصف الغريب للمشاعر الذاتية التى لا يشعر بها من لا يقيمون فى مكان ما (المشردين).

ويقول هوكس إن تجانس تجربة السفر يمكن أن تجعل من المستحيل على الإنسان أن يعبر عن تجربة أخرى مماثلة.

المسرح المسافر

إن مقال إدوارد سعيد المشهور "النظرية المسافرة" يستخدم صورة السفر ليركز على الاهتمام المتزايد فى النظرية الثقافية بالحدث ومؤثرات البعد عن الثقافة الأصلية. إن فكرة السفر على الرغم من ذلك لها صلة وثيقة قديمة بصورة أمريكا. قال جى ريفورد واطسون: الحركة جزء لا يتجزأ من المشهد الأمريكى إنها لا تتوقف مع عطلات الموسم. إنها مستمرة ولا شك أن حب السفر هو الذى قاد العديد من الرجال إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وهذا الحب استمر مع الأمريكان. كما قال هوميروس زيجلر ***Zigler*** فى "الرواية الأمريكية العظيمة" تأليف كلايد ديفس "يوجد شئ مثير فى الحركة،...ودوام السفر".

إن التأويل الأمريكى للسفركحركة قوية للمغامرة مسجل فى روايات عديدة للمغامرة الريادية أو الكشفية. دعنا نذكر عدة أسماء مثل: هك فيه كابينه أهاب، نانتى بامبو وهى كافية لتذكرنا بالنموذج الأدبى للبطل الأمريكى على أنه إنسان فى حركة دائمه.

وكما قال أحد النقاد إننا نميل إلى القول إن فى رواياتها: كما فى حياتها تتميز أمريكا بحركة أشخاصها فى المسرحيات الأمريكية. برز هذا النموذج الأصلى بنجاح عن طريق الأب الغائب فى مسرحية معرض الحيوانات الزجاجية الذى اعتاد أن يعمل فى شركة التليفونات "ثم وقع فى حب المسافات الطويلة".

إن روح هذا الجندى العظيم الغار لازمت دراما حياة ابنائه المنكوبة. وحياة الآخرين أيضًا وأصابت المسرح الأمريكى الواقعي بحالة من الوهن والضعف وكبّلته بالقيود والإحساس الأليم بالعجز المادى. "الطريقة التى يلاكمون بها هنا قال ويلى لومان شاكيا: "طوب وشبابيك، شبابيك وطوب" مأساه ويلى بسهولة حقيقية تؤدى إلى اغتراب عن الحلم الأمريكى الشامل للحركة المستمره ممثلة بوضوح فى دالة أخيه بين ***Ben*** وفى حالةأخيه بيف ***Biff*** المحزنة المتأزمة. أما فى مسرحيات ميللر ***Miller*** فإن ولع أمريكا بالسفر يتلوث وينهار بسبب الحلم بالنجاح المادى والاجتماعى فنجد عاشق السفر مثل بيف حيوان وحزين.

إن نسخة شبرد تختلف اختلافًا طفيفًا حيث نجد أن متعة السير على الطريق لا يمكن التقليل منها فهى ذات معنى أسطورى خالص لا يمكن الحصول عليه من الجدل الثقافى أو التحليل السياسى. يقول تيلدن ***Tilden*** : إن القيادة فى أمريكا شئ بدائى وطفولى

> *"ذات مرة كان لدى سيارة بيضاء. كنت أقودها وأذهب إلى كل مكان، أذهب بها للجبال وأقودها فى الجليد. وبعض الأحيان أقودها اليوم بأكمله عبر الصحارى وخارج المدينة. إلى أى مكان خلف أشجار النخيل السامقة فى البرق وأى شئ آخر، أستطيع قيادتها والتوقف والنظر حولى والدوران للخلف والقيادة للخلف. أحببت القيادة، لا يوجد شئ أحببته أكثر منها. لم أحلم بشئ أجمل منها. .الآن لا أستطيع القيادة. . .لقد كبرت الآن".*

وتمشيًا مع مشروعه الخاص بتحويل الأسطورة إلى نوع من التناص الديناميكى المعقد قدم شبرد نموذج السفر الأمريكى على أنه نص قوى، ولكنه نص غير قابل لإعادة صياغة علاقاته كما يحدث فى النصوص الخاصة بالأسرة. وهو أيضا غير قابل

للمراجعة والاتساق فى تراكيب الطبقة الوسطى الواقعية مثل السفر -والقيادة فى أمريكا- التى تأخذ مكانها ضمن أسباب الخسائر المتعددة المسجلة فى مسرحيات شبرد. تلك الخسائر التى تتراكم لتعيد تعريف الحلم الأمريكى الوفاق كخليط سافر من الخيالات والأوهام. إن شخصية شبرد واحدة وتسقطها مغامراتها فى القيادة على الأرض.

وبما أنه يفتقد رفاهية السر الخفى التى ستجعله حراً مرة أخرى فإنه يتم القبض عليه واصطياده وكتب عليه التجريد أو التجمد فى أشكال ونماذج قاتلة.

وعلى أيدى شبرد أصبح مسرح أمريكا المسافر مجازيًا ومن الصور المجازية المماثلة من الناحية السياسية صورة الطريق المسدود التى تواجهنا فى النهاية الجولة المتحفية عند وولف. هنا يقدم كيد ***Kid*** المولود مرة أخرى من سلة التفاهات الثقافية يقدم طريقًا لما بعد الطريق المسدود. ومع ذلك فإنه طريق عاطفى يعيد الرسم الدرامى للشخصيات التى تحمل المعانى الخفية والهويات المتأصلة فى الماضى.

إن حل وولف لمشكلة المأزق الثقافى الأمريكى هو حل فاشل سياسيًا كالحل الأخر لنفس المشكلة الموجودة فى مسرحية أمريكية حديثة هى اقترابًا من زانزميبار. وهى أيضًا مسرحية عن السفر وربما تكون واحدة من أكثر مسرحيات السفر واقعية وتجريديًا فى الوقت الحالى، إذ أن كل مشهد من مشاهدها يحدث فى مكان مختلف على طريق رحلة العائلة عبر أمريكا.

والهدف من الرحلة هو زيارة قريبة على فراش الموت. وهى سيدة عجوز وهى أيضا فنانة تغطى مساحات شاسعة من الأرض بفنها. كلما تتقدم الأسرة فى السير نجدهم يلعبون لعبة الجغرافيا: ينظمون سويا أسماء مكان فى سعى رمزى مجازى للاتصال والاكتمال (أشير إليها فى عنوان المسرحية من الألف إلى الياء).

انتهت المسرحية بنهاية ناجحة عندما لعبها أصغر شخص فى الأسرة مع عمته التى تحتضر قافزاً أعلى وأعلى على فراش الموت.

إن الكلمة التى رددتها فى نهاية اللعبة مازالت اسم مكان ذى طبيعة مختلفة تمامًا عن الآخرين المتثورين والمبعثرين عبر المسرحية إنها "الفراش".

إن هذا التمجيد اللغوى واللفظى الأخير (وقد تمت السخرية منه باستخدام نفس الكلمة -فى العبارة الأخيرة فى مسرحية "الطفل المدفون") متصل بصورة مرئية أخرى فى المسرحية التى ترسم صورة السفر فى أمريكا.

عندما التفت الأسرة حول السرير وهم يرددون الكلمة مرات ومرات قفز الطفل لأعلى فإذا بشعره يتطاير وقميص نومه يتلاطم وبدا كملاك طائش مخترقًا حدود السماء وأسدل الستار ببطء إن المعنى الروحانى الذى أسنده "هاو" للسفر يعد مخرجًا من الطريق المسدود فى التحول الأمريكى الذى تم تشخيصه فى دراما شبرد. إن مسرحية تونى كوشنر ملائكة فى أمريكا ومسرحية سوزان لورى "لعبة أمريكا" ترسم إمكانية سياسية أخرى رسمتها كيرل تشيرشيل قبل ذلك فى مسرحية أيس كريم التى تخطط اتجاه سياسى ودلالى لفكرة الإزاحة (الإبعاد) عن المكان.

إن السفر هو الاستعارة المنظمة لمسرحية تشرشيل التى دار قسميها فى إنجلترا وأمريكا على التوالى وأبطالها الرئيسيين زوجان من السواح ونحن نجد وصفا مألوفا لأمريكا، والسفر إليها فى مشهد نجد فيه الزائرين الإنجليز لأمريكا يقال لهم "يجب أن تنظروا إلىِ" "هل تريد أن ترى الهنود" هل تريد أن تذهب إلى الكهوف، هل تريد أن ترى حديقة يوسيميتى ***Yosemite*** القومية؟ طوال الوقت يحاول الزوار شرح ماذا كان يعنى بالنسبة لهم المجئ إلى أمريكا مستحضرين المعنى الأسطورى الأمريكى القديم للسفر، المعنى الذى عبر عنه تيلدن قائلا: "اعتقدنا أننا سنستأجر سيارة ونغادر المكان ونقود السيارة يمينًا عبر الغرب ثم جنوبًا" وعلى الرغم من ذلك ومع تقدم أحداث المسرحية نجد السيدة الإنجليزية جاك تسير على الطريق وهى تشعر أنها تحقق رؤية رعوية عن أمريكا كأنها تشاهد سينما الطرق عابرة مشاهد من العنف والاغتصاب والموت والفناء والهلاك.

الحلم بالسفر على أنه الحرية والمغامرة فى عالم المستقبل المجهول يجرى عرضه عن طريق المتحف الأمريكى.

بالإضافة إلى ذلك، فإن تشرشيل أوضحت أن مبدأ المتحف ذى الصور المنتجة جماعيًا ربما يكون من إنتاج الأمريكان لكنه لم يعد يقع على وجه الحصر هناك. لقد انتشر فى إنجلترا أيضا مغطيًا على حقائق التدهور الاقتصادى والاجتماعى والثقافى.

مع ذلك فإنه من الواضح أن مصدر هذه التسوية للمعنى الثقافى هو أمريكا التى تحول قيمها وصورها الموجودة فى كل مكان الثقافات الأخرى إلى مجرد أغطية تخفى هيمنتها على الواقع العالمى.

إن هذه الهيمنة على الرغم من قوتها تبدو وكأنها نسيج للغباء المطبق كما يصورها ممثلو المسرحية.

الرجل والمرأة الأمريكيان اللذان يقسّمان الأشياء إلى أشياء سالبة وموجبة وهما لانسى وفيرا *Vera* يزوران إنجلترا للبحث عن تاريخ العائلة بالإضافة إلى التراث الحضارى. وهما فى بحثهما المثير للشفقة عن "أجدادهم" يمثلان المبدأ الذى يعبر عنه بينتر ***Pinter*** وشبرد بطريقة أكثر وضوحًا وهو مبدأ غياب التعاطف بين الأسرة والعائلة الأسطورية والرمز الأمريكى.

إن الازدواجية التى تميز حياتهم تتدخل فى المشروع العاطفى الجديد بين لانسى وفيرا لتكوين أسرة:

فيرا: كل واحد له أجداد

لانسى: نعم بالطبع ومن هنا أتوا. فإلى هذا المدى يرجع تاريخيًا.

فـــيرا: تاريخك

لانسى: إذا كـان تاريخى فـهـو تـاريخك كـالحـسـاب المشـتـرك فى البنك، إنـهم سيصبحوا أجداد ابنائنا.

فـــيرا: إن تاريخى فى روسيا وألمانيا والله أعلم أين أيضًا

لانسى: ليس فى أمريكا على أى حال لأن أمريكا حديثة جداً. مالا يعلمه أحد ليس تاريخًا.

فـــيرا: لأن شخص ما لا يعرف من هم أجداده لا يعنى أنه غير موجود. كل واحد أتى من شئ ما.

لانسى: هذا هو التطور. (أنا أتكلم عن التاريخ!

إن التفرقة الموجودة هنا بين التاريخ والتطور تشجعنا على أن نرى شخصيات المسرحية كسلالات مختلفة منا وفى نهاية المسرحية سنرى أنهم ينتمون لعالم ما بعد "العودة للوطن" الذى ربما نريد التعرف عليه كعالمنا. على أيه حال إن التباين فى التاريخ والتطور وإبعاد التاريخ عن العملية السابقة -عن رمز أمريكا يوحى بأن التجربة الأمريكية هى تجربة جذرية (للإزاحة) للإبعاد عن المكان (الوطن) وهذا يؤثر على الأساس التاريخى الذى يمكن أن يصل بنا إلى حقائق مميزة محددة:

"عندما أفكر فى أجدادى الأوربيين" تعترف فيرا اليهودية الأمريكية" أرى هذاالصف الطويل من السيدات يحبون الكرنب إنه كليشيه. أعتقد أننى أفكر فى الكليشيهات طوال الوقت من ضمن الكليشيهات التى يعيشون بها فكرة أن إنجلترا على نقيض أمريكا تتمتع بماضٍ ملموس (٨٠٠ سنة) أحاول لمس الحوائط لأجرب وأصدق هذا...التاريخ المعروف بوضوح هل نحن نعتقد أن القرن التاسع عشر تاريخ! نحن لدينا صحارى وسكان أصليين. بالنسبة للإنجليز القرن التاسع عشر هو فقط الحاضر إنهم بالكاد لم يلاحظوا أنه مضى.

عندما تحاول الشخصيات الأمريكية أن تحدد مكان بعض آثار العائلة الأسطورية التى يبحثون عنها فإنهم يواجهون بمنظور مختلف جداً للعلاقة بين إنجلترا وأمريكا. فيل *Phil* ابن عم ثالث إنجليزى وهو الوحيد الذى وجدوه وضّح العلاقة الجديدة -إنها علاقة استعمار عكسى- بين أمريكا وإنجلترا وهو يقول ذلك بعبارات تذكرنا بالحكم القاسى الذى قاله تيدى فى مسرحية بينتر عندما وصف إنجلترا بأنها (دورة مياه قذرة). فيل أوضح أن مصدر التلوث ليس إلا أمريكا:

"الهامبورجر مثير للقرف، وهو لدينا هنا شكراً جزيلاً لك. يوجد هنا الكثير من القذارة الأمريكية. إننى أكره بشدة الولايات المتحدة الأمريكية. أدر التليفزيون وسوف تجد رجال الشرطة الأمريكان يضربون بعضهم البعض وهذا يحدث فى كل العالم. الناس لديهم حوائطهم الخاصة ولديهم رجال شرطتهم ولديهم بندقياتهم ولديهم أمواتهم شكراً...جزيلاً لك..لا شك أن أمريكا جنت.. إنها مصابة بجنون العظمة، إنك تصدر كل هذه القاذورات وتعتقد أن شخصًا ما سيلقيها إليك مرة أخرى". عندما قالها فيل وجدنا أن وباء الثقافة الجماعية الأمريكية فى العالم يهدد ويمحو التاريخ نفسه!!

"هل تدرك هذا التناقض. إنهم يعتقدون أن الأمريكان فازوا فى فيتنام بسبب رامبو؟ وهذا هو الشغل الشاغل الذى يستولى على الفكر النقدى. إن نفس الشخص -فيل بنفسه ينتقد ببلاغة تشبع عالم الإعلام بالثقافة الأمريكية ويعترف أيضًا أن "فكرة *Oregon* أوراجون وكلمة أوراجون، مجرد كلمة أوراجون تهزنى بشدة". إن أسطورة أمريكا تضلل حتى هؤلاء الذين تمحو ذكرياتهم وتاريخهم وحضارتهم.

هذا هو التطور الذى يدحض مشروع وولف فى المتحف الملون حول إصلاح "التالف" من الثقافة الجماعية الأمريكية لإنشاء تاريخ جديد للسود.

على العكس من ذلك فإن مسرحية آيس كريم توحى بأن مجاز عالم المتحف (عالم الصور المنتجة جماعيًا والكليشيهات التاريخية) ربما يكون أمراً نهائيًا لا يسمح بالاسترداد والدوران والتصحيح. إن سياسات مابعد "العودة للوطن" التى تريد أن تتجاوز المأزق الذى تخلقه صورة أمريكا يجب أن تكتمل.

أمريكا الاكتشافات

فى حين أن صورة أمريكا تستهزئ بالراوبط الأسرية العاطفية القديمة فإنها توافق على تكوين عائلات خاصة جديدة "العائلات المكتشفة" وكأنها أوعية جديدة لقوى المشاعر والولاء والحب، قالت فيرا ***Vera*** لفيل "يمكننا فعل أى شئ من أجلك إننى سأموت، هل أتكلم بكليشيهات؟ سأموت"، إن أحداث المسرحية تعطى فرصة غير متوقعة لاختبار ادعاء ڤيرا ***Vera***، فرصة هى أيضًا أقل وضوحًا، فرصة لنرى مانوع الفن المسرحى الذى يمكنه تصوير هذا العالم للعائلات الخاصة الحقيقة. إن مسرحية أيس كريم تبدأ من حيث تنتهى المسرحيات التقليدية بمشهد تعرف واجتماع ولم شمل العائلة.

الزوج والزوجة الأمريكيان قابلا أبناء عمهما الإنجليز فيل وأخته جاك فى المشهد الرابع وهو واحد من العشرين مشهداً التى تتكون منها المسرحية. وهو مشهد يعارض ويسخر من أفكار العائلة ولمِّ الشمل.

لقد سخرت المسرحية من العائلة من خلال الأربع شخصيات بمحاولتهم الخوض بلا جدوى فى خيوط العلاقات العائلية المتشابكة "عمتى العظيمة دورا كانت عظيمة...كان أجدادك عظماء..والجدات، الأخوة والأخوات والأم العظيمة والجدات العظيمات...وهلُم جرا أكثر من صفحتين فى النص.

لمُّ الشمل تم تصويره كاريكاتيريًا فى الهبوط الختامى للمشهد عندما تحولت الروابط الأسرية الراسخة، والتى تولدت بعد جهد شاق، إلى عبارة جامدة، كليشيه يلخص الموقف:

فـيرا: ألا تحب العائلة؟

فـيل: أنا أحب الأمريكان

لانس: أنا سعيد جداً أننا وجدناك. إنها إثارة عظيمة لنا

فـيل: هل سنذهب لشراء توابل الكارى؟ (ظلام).

عندما تم اكتمال المعرفة ظهر عنصر ثانٍ متأخر فى الدراما الواقعية التقليدية وهو السر.

إن مسرحية آيس كريم تعطينا عملية دفن بطريقة واقعية أخرى ولكنه ليس دفنًا لشئ ذى معنى من ناحية الموضوع مثلما حدث لطفل السفاح. قام الأربعة أشخاص بدفن الرجل الذى قتله فيل بدعوى الدفاع عن النفس. إننا لم نكتشف من كان هذا الرجل أو ماطبيعة علاقته بفيل (فيل نفسه مات فجأة، مؤخراً فى المسرحية (من هو؟ ومن قتله؟ لم يكن لهذا الموضوع أى نتيجة درامية أيا كان نوعها) وهذا يمكن أن يقال عنه إنه عملية دفن من أجل الدفن نفسه، أى إنها استحضار رسمى لدراما السر المختفى وكما وصفت فيرا لاحقًا لمحللتها فى أمريكا "لقد شاركت وساعدت فى دفنه فى غابة فى المساء ووضعت أوراق أشجار ميتة فوقه. وجرينا كلنا فوق الأوراق الميتة حتى تختفى الآثار ولا يستطيع أحد أن يعثر عليه. إن تفسير المحللة لهذه القصة التى على الرغم من احتجاج فيرا تبدو كأنها حلم) يبدو كأنه قائمة مراجع لكل الاستخدامات التقليدية للأداء الدرامى للسر الخفى أو المدفون "إن الرجل الذى فى الغابات هو جدك المتوفى، وأولادك الذين لم يولدوا وجزء من نفسك التى تخشى أن تكتشف...الرجل الذى فى الغابات هو أيضًا أنا".

إن الملاحظة الأخيرة موحية بطريقة لم يقصدها القائل: حيث أن عملية الدفن قد افتتحت نوعًا جديداً من دراما العائلة وهى محاولة واحدة لتخطى فشل العودة إلى الوطن، وإغلاق الباب أمام محاولات التفسير والتأويل.

الرجل الذى فى الغابات من ناحية يمثل مبدأ التأويل والتفسير الذى يستجيب جيداً للدراما السببية الناظرة إلى الماضى والتى تقدم القليل لدراما ما بعد العودة إلى الوطن المنتظرة ذات النهاية المفتوحة. لأن الحقيقة "أنه لم يجد أحداً". إن الجريمة لم تمد المسرحية بتركيبها كما توقعنا. فبينما نجد أنها تربط هذه العائلة بعضها البعض (بأسلوب ساخر يفترض أن هذا هو المعنى الحقيقى للروابط العائلية، روابط الشعور بالخوف والذنب المشترك ولكن هذا القرب ليس هو موضوع المسرحية. على العكس فإن الجريمة كان لها تأثير جعل المسرحية فى حركة دائمة. إن الجزء الثانى من مسرحية آيس كريم وقع فى الولايات المتحدة بمجرد وصول فيل وجاك إلى أمريكا، وبدؤها لجولات سياحية مقلدة ومشوهة. وفى هذه الأثناء وقعت حالتا وفاة منهم واحدة لفيل. إن أسلوب المسرحية فى هذا الجزء الأمريكى جعل الموت كأنه حدث عرضى (مفاجئ) أو كنكتة. وعلى سبيل المثال فى الحفل الذى أقامه لانسى وفيرا للترحيب بأولاد أعمامهم فى أمريكا شرب الجميع وضحكوا ضحكات عالية على جريمة فيل قائلين "لقد دفناه فى الغابة -أنت ماذا؟-نعم... قمنا بدفنه فى الغابة -لقد حفرنا حفرة، أليس هذا عظيمًا؟ وهل هذا سر؟ لم يعد بعد" وانتهى المشهد بالضيف متعجبًا من قصة الجريمة وبعبارات تهيئنا للتحليل الاجتماعى الباقى للمسرحية وإلى تحليل استطاع فى فترة وجيزة أن يمثل حلقة الوصل التى تربط أمريكا بالانفصال المكانى عن طريق صور الجريمة والمغامرة والأغراض غير الشرعية والتدين البعيد عن الأخلاق: "لقد فررت بجريمتك" ياإلهى، بعض المغامرات...آه...هل هذا حقيقى...أيها المسيح" (ضحك الجميع وصرخوا) (ظلام). إن الإزاحة عن المكان

التى تنسبها مسرحية آيس كريم لأمريكا (هى إزاحة ليس فقط للحضارات الأخرى كما قال فيل ولكنها أيضًا تعنى انفصال أمريكا عن الآخرين) وهى تعطى تقييمًا للأيديولوجية السائدة فى أمريكا. وهى تستخدم أيضًا كبديل لدراما العودة إلى الوراء التى تركز الضوء على الحقائق الخفية وأعماق المعانى المنتظرة، وتتبنى المنطق الدرامى الذى يظهر المعنى السطحى. وهو ما يمكن أن نطلق عليه المنطق غير السببى الذى تحدث فيه الأشياء دون تحضير أو إعداد. إن تشرشيل اختارت الإزاحة عن المكان كمبدأ إرشادى لها وهو اختيار لم يتضح كلية حتى اللحظة الأخيرة فى المسرحية. إن تحول الإزاحة عن المكان من كونها عنصراً موضوعيًا إلى مبدءٍ تركيبى يعد شيئًا صعبًا جداً ومغامرة مصحوبة بالمخاطر. وبما أن الإزاحة عن المكان قد تم تعريفها من خلال التحليل السياسى للمسرحية على أنها أحد الأعراض المرضية لأزمة الحداثة فإنه من المغرى لنا (وربما لتشرشيل) أن ندخل موضوع الحداثة فى قصة رمزية عن الحنين للوطن، تصبح فيها الإزاحة عن المكان هى نقيض الترابط الأسرى المفقود والتاريخ المتواصل والجغرافيا المستقرة.

إن نهاية مسرحية آيس كريم تؤدى بسهولة إلى هذا النوع من القراءة المعارضة الذى يبدو أنه يعطينا سلسلة من التضادات المعروفة مثل العالم الأول (المتقدم) والعالم الثالث والتقليدى والحديث والريف والحضر وهلم جرا. فى المشهد الأخير للمسرحية نجد جاك ***Jack*** فى المطار تنتظر أن تلحق بالطائرة العائدة لانجلترا. فى المشهد السابق نجدها تخبر فيرا ولانسى بحالة وفاة أخرى وهى هذه المرة لمدرس التاريخ الذى حاول أن يغتصبها فقامت بدفعه من فوق صخرة شاهقة إلى البحيرة.

إن جريمة القتل المثيرة للمشاعر والتى تم رسمها كأنها لوحة (المنظر كان رائعًا حقًا وأعطيته دفعة") لم تكتشف أيضًا على الرغم من أن تشرشيل ذكرتنا بها

من خلال لانسى الخائف والتاريخ المسبق لهذه الأحداث فى مسرحياتنا ورواياتنا "حتى إذا تحلل كلية ستكون هناك وثائق، حتى إذا كان هيكلاً عظيمًا، حتى اذا بلغنا من الكبر غيًا سيقوموا برفعه من البركة". عندما نصل إلى هذه النقطة فى المسرحية نجد أن المنطق الدرامى يرسخ بأمان كافٍ ليؤكد أن لانسى مضطرب بدون داع. على الرغم من أن موت مدرس التاريخ الذى شرع فى محاولة الاغتصاب (هنا وفى أعمال أخرى يرمز إلى خيانة التاريخ وهو رمز يغلّف جو المسرحية) كان له نتيجة مهمة وهى أن چاك قررت أن تلغى جولتها السياحية فى أمريكا قائلة: "من الأفضل أن أعود إلى الوطن". وهذا هو سبب وجودها فى المشهد الأخير من المسرحية فى المطار. فيرا ولانس (اللذان قاما على مضض بدفع ثمن تذكرة العودة إلى الوطن لها) لم يكونا فى المطار لوداعها. فى الحقيقة إنهم حكموا على تصرف چاك للدفاع عن النفس بأنه تصرف حقير جداً لا يسمح لها بأن تكون فرداً من أفراد "العائلة" التى قضت إجازتها فى البحث عنها: "أنت نوع من الوحوش، لقد فتحت لك قلبى. هل أنت من عائلتى؟ وأخيكى، كلاكما، كنت سعيداً جداً عندما وجدتكما -أنتما لا تعنيان بالنسبة لى شيئًا سوف لا أتورط معكما، لن أتصل بكما- أيها المريضان المتوحشان ونرى چاك بمفردها فى المطار وهى تسمح لتشرشيل بعمل مالا يتصوره العقل (بمصطلحات التشخيص الدرامى التقليدى) بتقديم شخصية رئيسية جديدة فى الدقائق الأخيرة من المسرحية. وحتى على مستوى التركيب الدرامى، نجد أن الراكبة (وهى من أمريكا الجنوبية) تجسد الإزاحة عن المكان، فى هذا الموقف وفى المشهد الأخير "مشهد الرحيل" وتحل محل العائلة التى فقدتها چاك بالتدريج، وقد أكدت علاقتها بصورة العائلة عن طريق ماتقوله واصفة وفاة جدها. ويبدو أنها ترمز إلى التقاليد والروابط العائلية والعالم القديم للمجتمع والاستمرارية. وإذا فهمنا شخصيتها بهذه الطريقة فإن هذا يعنى فقدان مدى كونها رمزاً يتجاوز كل الحدود ويحمل معانى

السحر والروعة الجديدة. إن عنصر تجاوزها للحدود الدرامية حقيقى على الرغم من أنها تتكلم مستخدمة تعبيرات معبرة عن التقاليد والتراث. إنها نوع من الرسل المبجلين الموقرين، وهى امرأة مسافرة...عائدة إلى قريتها البعيدة فى جنوب أمريكا لتحكى عن وفاة جدها فى بعض الأراضى الغربية (أمريكا بالتقريب): "إن رحلة الطائرة كانت قصيرة...ووصلت فى المساء ونمت فى المطار وفى السادسة والنصف ركبت الأوتوبيس وقضيت اثنتى عشرة ساعة فى الأوتوبيس مع أصدقائى الذين كان معهم بار. فى الصباح ركبت المركب ووصلت عصراً. كل واحد سيأتى عند المغرب ليسمع كيف توفى جدى. يمكننا فقط أن نحتمل أن يأتى واحد ويراه".

إن مظهرها آثم أيضًا. لا شئ تقوله يجعل هويتها الجغرافية واضحة ماعدا التداعيات البدائية عن بعد المكان أرض بعيدة يتم الوصول إليها عن طريق رحلة عبر البر والبحر والجو. وأكثر الأشياء إنما هو سلوكها الذى يجافى كل رموز التواصل الاجتماعى العقلانى.

السيدة تبدو من كل النواحى "غريبة جداً" -ومع ذلك تطلب من چاك أن تذهب معها قائلة "قومى بتغيير رحلتك" وعندما قالت چاك "إننى لن أذهب إلى نفس المكان..إننى راحلة إلى... قالت لها "غيرى اتجاهك"..."غيرى اتجاهك". هذا هو التحول، هذه هى الإزاحة عن المكان...(البعد عن المكان) الذى يصبح عرضًا لأزمة ثقافية، وجزءاً من إطار الأجندة السياسية المرئية.

على الرغم من منظرها الساحر، فإن تلك المرأة لا تمثل الشخصية الكلاسيكية المقدسة فى المسرح اليونانى التى تظهر فى آخر لحظة لتنهى المسرحية. وهى ليست وليدة الخيال.

وتقوم هذه المرأه بتقديم تصحيح لما تقوله، وتضع نفسها فى إطار معرفى جديد يستبعد السحر والخيال ويبتعد عن منطق العقل:

السيدة: جدى تنفس ثم مات، تنفس ثم مات. ورأيت فراشة..بالحجرة. وعندما خرجت من النافذة...تنفس جدى ومات ولم يتنفس مرة أخرى مارأيك؟

چاك: أعتقد أنها صدفة.

السيدة: إننى أعرف كيف أفكر..إنها صدفة، لقد ذهبت لجامعة شيكاغو. ولكنى أعرف أيضا كيف أفكر فى الأمر بطريقة أخرى التغيير الأخير فى المسرحية هو الإدراك الكامل لمبدأ الانفصال عن المكان الذى يعيد صياغة صورة الوطن بوضوح على أنه مكان متحرك، ومكان للاكتشاف ومكان يتم اكتشافه.

هنا أيضا يظهر خطر قراءات الحنين للوطن، التى ستضع جاك والسيدة فى علاقة متضادة. ولكن عندما تختار السيدة كلمة "يذهب" (بدلا من "يأتى") يتبين لنا أن هناك تعاونا بدلا من التضارب واندماج (أيا كان نوعه ومكانه) بدلاً من عملية الشّد والجذب:

چاك: أريد أن أكون فى المنزل وأشرب فنجان شاى.

السيدة: اذهبى واكتشفى،أنا أحبك،اذهبى واكتشفى."يتضح هنا أن عدم الترابط الثقافى يفسح الطريق لمفهوم الانفصال عن المكان كممارسة وليس كمشكلة".

السؤال الذى سألته السيدة (على الأقل عندما قرأت المسرحية وقامت بالإجابة عليه) اتخذ الإزاحة عن المكان على أنها شئ مسلم به ومصور فى الحقيقة على أنه اختيار بين أسلوبين شائعين للابتعاد عن المكان "هل أنت سائحة أم

مسافرة"؟" ولا شك أن كيرل تشرشيل استخدمت المقابلة المتبادلة بين أمريكا وإنجلترا ليس فقط لنقد أزمة القيم التى جعلت العالم يقف على حافة الفناء ولكنها استخدمتها أيضا للتفكير فيما وراء هذه المشكلة.

والمسرحية، مثلها مثل چاك، ترفض أن تسلم بأن العالم يوشك على الفناء. بل إنها فى مواجهة خطر الفناء الزائف، تشغل نفسها بالأمل فيما يأتى بعد العودة إلى الوطن وبعد الحنين إلى الماضى من محاولة بناء هوية جديدة وتواصل اجتماعى، إنها تبحث عن هوية تبنى المكان، بدلاً من هوية يبنيها المكان.

إن السياسات التى تطرحها مسرحية "آيس كريم" هى سياسات الأمل والإمكانية.

وسوف أناقش فى الفصول التالية عدة مسرحيات تستكشف وتعالج هذه السياسات خاصة ما يتعلق باللغة والسفر. واللغة كانت لوقت طويل الساحة المفضلة للتجريب الدرامى بعد الواقعية: فقد قامت المدرسة التعبيرية ومدرسة العبث واللامعقول بصفة خاصة بابتداع أسلوب شعرى جديد. وأنا أقترح إدخال رمز السفر فى هذه اللغة الشعرية الجديدة لأعيد رسم خريطة التجريب فى مجال اللغة كرد فعل للبعد عن المكان والفشل فى العودة إلى الوطن والقيود التى تعوق العودة إليه.

الفصل الرابع

مكانة اللغة

إن تداخل سياسة المواقع مع التنحية المكانية الشعرية يدل على اللحظة المستحدثة التى يظهر فيها التشبيه ورواية القصة كتقنية حديثة لتشغيل الشخصية.

كارين كابلن

إن المسرحيات التى سأتناولها فى هذا الفصل قد ابتدعت فى الحقبة السالفة وتزامنها معها يظهر الصفة المشتركة والتى اهتم بها ألا وهى اكتشاف موقع اللغة والرواية فى الانتقال الدرامى. إن المسرحيات الثلاث التى سأركز عليها وهى: (على الحافة) لإريك اوفر ماير، (الغابة المجنونة) لكاريل تشرشل و(نهر الدانوب) لماريا إيرين فورنس جميعها تحمل على عاتقها أن تعيد خلق اللغة الدرامية كحل مقبول لمشاكل الموقع كما عرفتها التقاليد الدرامية المرتبطة بأمراض البيئة. هذا التنقيح لدراما الموقع (ليس فقط لدراما الموقع ولكن للموقع ذاته من منظور الوضع المكانى) هو فى الواقع عودة إلى أحد الأشكال الرئيسية للموقع والتى ركزت عليها فى الفصول السابقة وهى موضوع الوطن. إن التجربة التى عولجت بها هذه المسرحيات تذكرنا أن الوطن كان دائمًا (مع أشياء أخرى) مكانًا مميزاً وأن لقاطنيه استخدام لغوى خالد. العائلة كانت ولا زالت ضمن أشياء أخرى تمثل مجتمعًا من المتحدثين. وأكثر من ذلك بالنسبة لنا فإن هؤلاء المتحدثين كانوا عادة قاصين للرواية ومشاركين فى إبداع وتكرار الروايات التى أصبحت مكونه لتاريخ العائلة.

والقصة المروية تخدم كوحدة أساسية فى نظام حديث ألا وهو رواية القصة من موقع الراوى فى المسرحيات التى فى أيدينا. فى هذا الفصل نجد أن كل مسرحية منها يأخذ

الراوى موقعًا فيها وكل منهم بتأثير مختلف يضع الرواية فى إطار الإشكالية اللغوية. والأكثر عمومًا فى هذه المشكلات هى الرقابة ولكن الترجمة (ومشكلة الاتصال فى اللغويات المتداخلة فى عالم فى حاجة ماسة للاتصال الصحيح) الموضوع يحظى باهتمامنا.

والمسرح الوصفى الذى تمثله هذه المسرحيات هو استجابة (إن لم يكن الحل) لأمراض البيئة. إنه يضع نوعًا جديداً من المكانية غير المحددة أو معرفة فى مفترق الطرق والممرات والصلات الموجودة بين الأماكن وعلى الطرف الآخرفهو يدافع عن نوع جديد من اللامكانية البعيدة تمامًا عن مثالية إبسن مقترحًا عوضًا عنها إمكانية وجود اليوتوبيا متعددة الجوانب. اللامكانية ليست كغياب أو انعدام المكان ولكنها تمثل الجمع بينها ووضع وإضافة طبقات من المعانى الواحدة فوق الأخرى عن عدة أماكن مختلفة ونظم واضحة عديده لتحديد المكان.

ماعلاقه ذلك بيورما؟

ومن الثلاث مسرحيات التى سوف أعالجها هنا تظهر مسرحية (على الحافة) لإريك أوفر ماير أكثر وضوحًا ووعيًا بالذات ويدل عنوانها الفرعى "جغرافية الحنين" عن مجازية تساؤلها عن طبيعة المكان. مثل مجموعة الأعمال المسرحية الحديثة التى تشمل مسرحية (الغابة) لروبرت ويلسون ١٩٨٩ . ومسرحية (الأطلنطى) لميردث مونك ١٩٩٢، تستخدم مسرحية (على الحافة) رمز السفر لتستكشف موضوعات خاصة وثقافية. ولكن فى حين أن الرحلة عند ويلسون هى كناية عن التاريخ وعند مونك هى كناية عن الرحلة الروحانية فإن السفرعن أوفار ماير ماهو إلا احتفاء بالخيال. فواحدة من شخصياته تصور (مواطن يحب الخيال) وهى تستحضر فى ذهنها كلمات تدل على المقدمه المنطقية للمسرحية (الصورة-المواطن)(صورة المواطن) (المواطن الذى يحب الخيال) والسفر هنا هو التماس للتصوير والخيالات اللفظية بالأكثر، ولكنه يقدم أيضًا

بعض الصور المرئية المؤثرة خاصة التى تلقى بالضوء على العلاقات الفذة للمسرحية بالتقاليد الدرامية للمدرسة الواقعية التى قد تبتعد عنها كلية فى غير هذه الحالة. والتصوير الذى سوف أناقشه فيما بعد يضع المسرحية موضع التعليق على دور خشبة المسرح فى التأثير على العالم الحسى الموجود فى الوقت الحاضر.

ومسرحية (على الحافة) ماهى إلا صورة بطولية ساخرة لثلاث سيدات أمريكيات "مسافرات" واللاتى أقلعن فى ١٨٨٨ ليستكشفن الأرض المجهولة وتستدعى مغامراتهن بعض النماذج البدائية المرتبطة بالسفر خاصة المواجهة الهامة والحيوية مع "الآخر". فى نفس الوقت تتضمن رحلتهن مراجعة لمترادفات هذه المواجهة بطريقه تعيد التعريف "بالآخرين" أنفسهم. وتعرف هذه المسرحية "الآخر" بأنه تأثير لغوى، أى أنه مسألة كلمات جديدة وحسب. والقاموس الرئيسى والذى تُستقى منه هذه الكلمات هو المستقبل -كما تصوره السيدات- أى حاضرنا وماضينا. والمواجهة مع "الآخر" هى فى الواقع مواجهه مع الذات المثقفة لأمريكا والقرن الواحد والعشرين.

إن اختيار رمز السفر لتحليل النفس على المستوى الثقافى يشابه إلى حد ما حركة الدراما المرتبطة بأمراض البيئة والتى تتمثل فيها مشكلات النفس بمشكلات الموقع وتحديده. ويتفادى أوفر ماير الوقوع فى دائرة الموضوع الجغرافى باختياره لاتساق لغوى فضلاً عن كونه نفسيًا فى رسمه للشخصيات. فبطلات المسرحية الثلاث يخصن تجربة المستقبل (الحاضر والماضى) كمنطقة وجود ملموس وواقع حسى وليس كخبرة ذاتية. ومدخلهن إلى ذلك هو مدخل دارس لتاريخ الإنسانية بالرغم من أن لكل منهن خلفيتها الشخصية وسيرتها الذاتية المستقى من خلالها شخصية واقعية تقليدية. وتُعزى حياتهن المسرحية إلى تجربتهن الثقافية خاصة فى عرضهن الشعرى اللغوى فضلاً عن البحث عن الذات، إذن التجربة التى يعرضها للجمهور مختلفة تمامًا عن تلك التجربة التى تمنحها لنا الدراما المعبرة عن الآفات البيئية راسمة لنا العالم بطريقة ذاتية مزدوجة

هنا وهناك، خارجيًا وداخليًا، الانتماء واللا انتماء. وتعكس هذه المسرحية صورة الألم كمساحة ثقافية متفردة بلا حدود ممثلة استراتيجية خاصة لإعادة اكتشاف هذه الصراعات.

تُفتتح المسرحية على المسرح فتطالع السيدات فى ضوء أبيض ساخن. وبعد أن تقول لنا إحداهن إنه "اليوم الأول للوصول إلى الأرض" تظهر لنا على النور ملامح المسْرحية والاستخدام المتناقض للتفصيلات اللفظية الدالة على الارتباك المكانى "شاطئ-جزيرةأم قاره؟-برزح أم أرخبيل- شاطئ... شاطئ.. شريط ضيق.. واجهة لجرف ما..انحدار.. أبعد من ذلك؟ فوقه...عبرة..؟ ما أكثر هذه التوقعات..إنه غموض خفى".

والإشكاليه الأساسية فى مسرحية (على الحافة) هى تسميه المجهول، ويتضح فيها أن المجهول يُسمى نفسه بنفسه. لذا فإن الحبكة التى ابتكرها الإنسان لحل هذا اللغز المجهول تعد ضربًا من التطويل المثير للسخرية. ونعرف من المشهد أنه من بين أدوات المسافرات كروتًا ملونة يدويًا وتعترف "فانى" أنها صنعت خصيصًا لها حيث إنها لا تتوقع أن تجدها متوافرة على طريق السفر وتمثل هذه الكروت المعنى الشامل للكلمة الإشكالية سواء عن طريق التلميح أو التصريح "تكوين فكرة مسبقة عن المجهول". "مشاهد مفتوحة لجذب انتباه الجميع. أنواع مختلفة من الحيوانات، غابات..شجيرات متناثرة" وبالمقابلة مع التصوير الخيالى "للآخرية" المتمثلة فى الكروت مما يضع أسلوب تصويرى مرتبط بالواقعية المسرحية: وهو التصوير الفوتوغرافى. إن تحديد المكان ودور التصوير فى هذه المسرحية يوضحان إشكاليتها (والتى تمتد إلى الوراء حتى تعود إلى مسرحية "البطة البرية" وقد ساهمت بواقعيتها الساخرة فى مسرحيات الفشل فى العودة للوطن لكل من بينتر وشبرد وفى هذه المسرحية فإن استخدام التصوير الفوتوغرافى يظهر مقتربًا من التصوير البلاغى للجسد. ففى أثناء إعدادهم لقائمة جرد منقولاتهم تفك مارى عصابة للرأس مرصعة بماسات زائفة وشعر أشقر مستعار وتوضح "كلما

تناقشت مع أى باشا أنها تنتحل صفة الحلاقين وتعد الشاى بطريقة منمقة، ولطالما نجحت هذه الطريقة". ثم تنهى حديثها. إن كل شئ مرتبط بالعقل، فالمتوحشون هم فى الأصل عرايا فى أكثر مناطق أجسادهم" إن المشهد الساخر المنبثق من هذه السطور هو المضمون الذى تنتهى إليه كنتيجة استخدام التصوير الفوتوغرافى واستكمالاً للجرد تعلن ألكس مثيرة لدهشة رفقائها أنها معها (كوداك) ويتفحصون الكاميرا كما لو كانت شيئًا مسحوراً فى حين توضح لهم ألكس أن الفيلم -كما يطلق عليه- يلتقط الصور مثل النحل الذى يلتقط العسل الكهرمانى" وتتطور الرؤى الشعرية بتطور المسرحيه مقدمه لنا انعكاس معقد إن لم يكن هزليا لطبيعة التصوير الفوتوغرافى.

إن التقاط الصورة الفوتوغرافية للخيال يتضاءل إلى حد الموت مثل تشبيه "النحل فى الكهرمان" الذى يمسك بالأجساد البشرية المتجمدة بلا حياة. فلا عجب إذن أن المواطنين يقولون إنهم يسرقون روحك، أما مارى التى تؤمن أن النموذج المادى هو الأهم لأنه يمكننا أن نضع يدنا عليه. وتجد أن الصورة الفوتوغرافية "مضللة". وتعترض الكس على هذين المتضادين فأحدهما روحانى والآخر مادى. فهى تناقش قيمة "التصوير الفوتوغرافى" مؤكدة على أنه مؤقت "إن الصورة هى لحظة غير مرئية وهى تختفى بدون ترك أى أثر ظاهر فى الضوء أما الروح فهى لا تُسرق وإنما تظهر بوضوح.

إن تثبيت أو حتى استرجاع الوقت من طى النسيان هو أحد مزايا الصورة وهو أقل وضوحًا ولكنه قد يكون أكثر اهميه من الدرس الغريب الذى يُدّرسه نوع من الخيال المريض والذى تدعوه ألكس (الثقة). ويدفع موقف السيدات المسافرات نحو الصورة منذ البداية إلى اكتمال هذه الصورة التى تستغرق وقتا يطول أكثر من المعتاد.

فانـى: ألن ترى ماصورتهِ بكاميرا الكوداك؟

ألكس: ليس قبل أن نعود للمنزل

فانـي: كيف عرفتى أنها تعمل؟

ألكس: فقط عليكى أن تثقى..تضغطى على الزر..تحذرى..تحافظى..ثم تنتظرى...

فانـي: تأملى وتصلى

ألكس: تثقى..تتواصلى..تحافظى عليها بحياتك، سنوات من المناخ الصحراوى والجبال ورجال القبائل الوثنيين والجو القاسى. وترجعى من كل هذا إلى الحياة المتحضرة وتسلميها صورك الناشئة. هل نجوا من رحلتهم المعذبة؟ لا تقوين على التقاط أنفاسك تنتظرين ظهور الصور من التحميض. بقليل من الخطر...انظروا إنها صور من كاميرا كوداك..تذكار جميل..إنه دليل دافع للأجيال القادمة، إنه وثيقه تاريخية.

والارتباط بين مجازى السفر والتصوير الفوتوغرافى تكتمل فيه صورة الرحلة وهو يعيد الجميع للوطن كما كان دائمًا مفنداً بمنتهى الدقة فى المسرحية مقللاً من شأن جميع المحاولات لتسجيل وتوثيق تجربة السفر بطريقة هزلية.

ومن بين المعالجات التى تحول السفر إلى موضوع سيئ للعرض "الصحف المصغرة المختصرة" والتى يشار إليها لأن إحدى السيدات وهى "فانى" تصادف أنها مراسلة لإحدى هذه الصحف والتى عنوانها "الرحلة الحقيقية". إنها إحدى أنواع النشر التى تفضل أن تشير للتمساح على أنه "المخلوق العظيم من العصر السيلورى" والتى تحتوى بانتظام على موضوعات فاضحة ضد المنشورات الأخرى المنافسة "منذ عدة سنوات" تتذكر "فانى" عدوى الأكبر فى جريدة "المسافرة" كتب عنى أننى متهمة بأحد بائعى الخردوات.

إن أدب كتابة الرحلات المصور فى هذه الصحف يضع المسرحية فى شكل "مداخل صحفية" موجزة ينتهى بها كل مشهد. وهذه الجمل التى تصل مباشرة للمشاهدين عن

طريق إحدى المسافرات والتى كما يقول الكاتب فى استهلاليته لا بد وأن تقال وكأنها جزء من النص" إنها لاتكتب وليدة اللحظة ولكنها مؤلفة من قبل ولكنهم يتقاسمونها الآن" وهى تغلف أستعارية المسرحية لمجاز السفر. وفى هذه النصوص يتحول نسيج المجتمع الثقافى بأكمله إلى مشاهد متقنه حتى أكثر التفاصيل عجبًا تكون مدعّمة أكثر منها مفرِّقة لإمتاع المشاهد:

فى كوالالمبور كانت سراى السلطان كخلية النحل وكانت مليئة بالحجرات مثل قلب القبيلة، وأتذكر الحجرات الكهفية المليئة بالبخار الدافئ فى الليالى الباردة المليئة بأصوات ذات صدى، وخنادق الضباب...المنزل المزخرف برسومات هندسية مخطوطة بخط جميل من أوراق الذهب...الكنب الفئرانى اللون..أطنان من الفخار..لون السماء..الحلوى على شكل الفواكه الطبيعية...اللوفاه...اللوفاه.

لكى نصف هذا الحديث بأنه شرقى أو أوروبى فهذا يقلل من قيمته. إن تجاهله لأى صفات وثقافات من الحضارات الأخرى (باللامبالاة المطلقة للفروق الثقافية للمستويات الأعمق) واضح للغاية لدرجة أنه ينقله بأكمله من عالم موضوعات التداخل الثقافى. وأكثر من ذلك فهو موضوع لفظى بحت -شعرية السفر- والذى يعتبر العالم كمصدر للمرادفات الدخيلة.

وهذا المعنى بعيد عن السياسة وهو متميز بأسلوب مابعد الحداثة المتضمن لنظرة خاصة للتاريخ وللغلاف وكأنه غائبًا أو ممحواً. ونستطيع أن نلمح هذه السياسات فى اتجاه محدد وهو معالجة المسرحية لموضوع التذكير والتأنيث. وهذا الموضوع يظهر من بداية المسرحية فنرى مارى -الباحثة فى أصول الجنس البشرى (والتى ترفض الصور الفوتوغرافية لأنها تريد الدليل المادى...لا الانطباعات ولا الخيالات ولا حتى المشاعر...فقط تنشد الموضوعية..لا الشعر) وهى تعطينا أول مقال صحفى لها: قبل

أن أبدأ أسفارى إلى البقع المجهولة فى العالم أخذنى أحد أقاربى من جهة الوالد وهو زميل لى جانبًا وقال لى "لقد عرفت أن رحلاتك بدافع حب استطلاع العلم فاسمحى لى. إنى أسدى لك نصيحة حكيمة: دائمًا قومى بالقياس أيتها السيده الشابه واستعينى فى ذلك بالذكور الناضجين". نصيحه مجدية.

وتحاول، "السيدات المسافرات" هنا استبدال مجموعة من المعايير الثقافية المتعارف عليها -خاصة أقواها- ألا وهى مساواة الذكورة بالسفر والاستكشاف والتى تربط السيدات بالجمود والعزلة. وخرقهن لهذا المعيار (الإيحاء الذى يذكره أوفر ماير فى الملحق جاء من روايات لسيدات مسافرات من العصر الفيكتورى مثل مسرحية "رغبة طويلة" لإيفان إس كونيل، ومسرحية "على قمة العالم" للورى ميللر، مسرحية "السيدات المسافرات" لألكسندرا إلين، ومسرحية "السيدات المسافرات الفيكتوريات" لدوروثى ميدلتون) لا يفتح المجال للمزيد من النقدالاجتماعى الأنثوى فى مسار المسرحية على أية حال. وبعيداً عن النصيحة الساخرة من أحد أقربائها والتى أشرت لها سابقًا فإن الموضوع الخاص بالتذكير والتأنيث فى المجتمع الذى يسيطر عليه الأب قد ظهر بوضوح عن طريق نوع من الخديعة، نقاش حول أى نوع من الملابس أنسب للتنزه سيراً على الأقدام التنانير أم البنطلونات...ألكسندرا تقول بأن البنطلون ليس فقط عمليًا أكثر لممارسة نشاطات مثل قياس نتؤات الجبال ولكنه فى الواقع هو "المستقبل"، تعارضها مارى التى تقول "إن المهمة الحضارية للمرأة هى أن تحد من كميه الذكورة الموجودة فى العالم وليس الإضافة لها بلبسها للبنطلون".

وتستطيع مارى أن تقدم أمثلة لأفضلية "تنورة محترمة" فى مواقف أخرى "فى ليلة..عند اقتراب الغسق .. فى مالايا وقعت فى فخ منصوب للنمور آكلة لحوم البشر عمقه عشرة أقدام، ووجدت نفسى محاطة بعروش من العصى ولو كنت مرتديه البنطال لاخترقت هذه العروش بقدمى ولكنى بدلاً من ذلك وجدت نفسى جالسة على درزينة من المسامير فى راحة نسبية".

وينتهى النقاش بطريقة مشابهة لنزعة المسرحية السياسية: ألكسندرا التى دافعت عن البنطلونات طوال الوقت تُبرأ وكلما أخذت الرحلة السيدات إلى المستقبل تُسلم فانى بتنبؤات ألكسندرا المفضلة للبنطلون "يبدو لى أنك كنت على حق" تقول فانى "البنطلونات...البنطلونات..البنطلونات..يبدو لى واضحًا أن الجميع سيرتديهم فى المستقبل".

وتواصل المسرحية نوعًا من التظاهرية السياسية جملة خفيفة هزلية والتى سيتيح لها العالم السابق الدارس لفكرة الآخرين من وجهة نظر دراسة تاريخ الإنسان طريقًا للوصول. وهذا الطريق قد أتيح بالفعل بطريقة أقل حدة وأكثر ترابطًا. إنها سياسه من السهل نقدها لأنها ساذجة أو مثالية، وليس لأن بها جرعة زائدة من التهكم الذى يصاحبها.

فى حين تكتشف النساء نزعتهم الخاصة لليوتوبيا متعددة الجوانب لتكون الأساس لبناء عالم جديد للمستقبل فإن احتفاءهم بلغة الأماكن البعيدة يتحول إلى قوى استبدادية لم تكن متوقعة، وفى العالم الجديد تترك اللغة أماكنها الأصلية وراءها وتصبح هى نفسها الصورة الطبيعية: "لماذا يدعونها بورما شيف؟ ما علاقتها ببورما؟" إن حبكة المسرحية -إذا كنا نستطيع أن نتعرف على أى عنصر درامى تقليدى فى هذه القطعة التمثيلية أساسًا -ترسم تحول اللغة فى نطاق هذا القرن من مجرد تدوين للآخرية الغامضة الراديكالية على أنها مجرد حريم وعصر سيلورى- إلى مجموعة عبارات طنانة وأسماء لا تمحى.

وبالرغم من فزع "فانى" لمعرفتها مدى "تلقى اللغة الهزيمة فى المستقبل" إلا أن المسرحية ككل تتعلق بإحساس كل من ألكس ومارى بالابتهاج لتوالد الكلمات الجديدة الجريئة والمشاهد -الذى بالطبع لا يشارك الشخصيات فى جهلها السعيد بطبيعة المعجم

اللغوى ويجعلهم فى منتهى الحماس- يقف فى موقف وسط بين الطرفين لا يستطيع أن يشاركهم فى استمتاعهم بالنكهة غير المعتادة لمثل هذه الكلمات مثل "نظرية الدومينو"، "العالم الثالث، أهل المركب..الماء الثقيل..الإشعاع المزين..يسيح..الأرض رقم صفر" ولا المشاهد يستطيع أن يقاوم حماسهم وتفاؤلهم بالمستقبل. "البلايين من الكلمات الجديده تنتظر من يكتشفها..يستكشفها وينيرها..أنا هنا اقف على حافة الهاوية..الهواء نادر الوجود..استجمع قواى المسافات القائمة ممتده أمام ناظرى..عناقيد من الضوء..ماذا بعد؟ ليس عندى أدنى فكرة..الغاز كثيره قادمة..أنا على الحافة".

إن مشاهد (على الحافة) رغم إعجابه بشعر السفر فهو دائمًا يُذكِّر بأن النظرة الحسية التى يشاهدها أو تشاهدها هى بالفعل توضيح -تراه عين الغريب وبمتعة غير مسبوقة. لشكل الحاضر وأن الحاضر هو فى الواقع محو للمبادئ الأساسية للسفر الحقيقى ألا وهى الاختلاف فى المكان. ويقترب المسافرون منا فى الوقت كلما تقدمت بهم الرحلة ونرى أنهم فى الواقع هم السائحون" والذين يرفضون بشدة كونهم كذلك. إن تجربة الجديد التى يخوضونها هى نظام السياحة، مواجهة لا معنى لها مع العلامات الخارجية للثقافة، الثقافة التى نناقشها هى نفسها التى عرفناها من قبل كحدود العودة للوطن..بناء الوجود الحديث الذى حول تخصيص المكان إلى تجريد وتجانس الفراغ. إنها الثقافة التى يمتلئ معجمها اللغوى بكلمات مثل الكريمة الباردة، السيد قهوة، حفلة شواء، موسيقى الروك آندرول، جاكوزى..وغيرها مثل كونغولى (ماعلاقة ذلك بالكونغو؟) ولا تجد النساء صعوبة فى تسميتها..من هنا يطل علينا المستقبل...نظرة إيجابية..أمريكى"

إن اللعب بالكلمات المرحة والسعيدة فى مسرحية "على الحافة" قد يبدو كخيط رفيع لا نستطيع أن نعلق عليه أى تحليل ثقافى من أى نوع ولا نستطيع من خلاله أن نرسم

الطريق إلى مابعد الحداثة من وجهة نظر الدراما المتعلقة بآفات البيئة. ولكن دمج المسرحية لمجازى الاستعارة والسفر والتصوير يوحى بطريقة شاسعة. إن وعد التصوير الغامض للمعنى ("بقليل من الخط...توثيق تاريخى...") إعادة الأجساد المتجمعة إلى زمانها، أى للنفس وللآخرين، عرفت حقبة كاملة ورمز كامل للسفر هذا السفر. الذى كان له شرح فى شركة كوداك صور كل رغبات التجديد: كما تلخص مارى ذلك: "الجغرافيا...علم رسم الخرائط..علم الأعراق البشرية والعلوم الطبيعية" وكلما اقترب المستقبل ينقلب مجاز الاستكشاف ببطء فبدلاً من انتظار الاستكشاف فإن المستقبل يستكشفهم مالئًا أفواههم بأغانى ذات قوافى وأسماء براقة "محدداً مكانهم" فى أمريكا.

إن المعانى المتبادلة لأمريكا والسفر -منظور جديد يكشف تنافرهم- تظهر فى المشهد الذى ذكرت من قبل بأنه يحتوى على تصوير مرئى قوى قادر على تحليل بعض أجزاء من المنطقية الواقعية. إنه المشهد الأول فى الفصل الثانى وعنوانه "بريد من المستقبل" فالسيدات المسافرات يدركن الآن مايحدث لهن "إنهن بدأن يعرفن المستقبل" فكلمات غريبة تخرج من أفواههن وقد بدأن حتى فى نناضج معانيها. ثم فجأه يواجهن "طريق من النور، الكائنات تظهر فى الهواء أمام ناظرهن منظومه مبهرة من اللعب والأدوات والخردة، تذكارات، وعجائب الكترونية كلها مطلية باللون الوردى وتطير فى الهواء فى شريط فيديو فضى اللون".

وتأتى عبارتان على لسانهن لتصف هذه الظاهرة الغير عادية وكلاهما مملوءة بدلالات رهيبة مع أن المتحدثات السعيدات يعرفنها فقط على أنها إبداعات لفظية رائعة "الغبار المتساقط من المستقبل" يقلن فى تعجب و"أمطار غزيرة من بقايا الكائنات من المستقبل" إن الحياة الميتة للكائنات فى العالم المستقبلى لحاضرنا تظهر هنا لابسة ستار المعجزات والألغاز كاشفة المراحل المبعثرة للدراما الحديثة والتى عبرت

عنها مؤخراً بالفعل. إن "عالم الأشياء" كما أطلق عليه بيتر زوندى أمسك بالذاتية المفرطة للدراما الواقعية مهددة فى صمت جدل الوعى بالذات. فعندما خاطبت شخصية تشيكوف وهى چاف مكتبه وكأنه كائن حى اختفى إحراج أسرته وسط الحوار الممزق مع العالم المجرد من الحياة، مع أوعية عمل الشاى والحجرات وبساتين الفاكهة. ومن بين الباحثين فى الجانب النظرى للمسرح كان والتر بنيامين هو المدرك الوحيد بأن الدراما الحديثة قد وجدت لتحل محل العالم الحقيقى للأشياء وكما يكتب راينر ناجل:

فى الأسلوب الفنى الذى يسود مسرح كالدرون فى الدراما الرومانسية القدرية تؤكد الأشياء وقواها الخارقة للطبيعة ولذا يعطيهم بنيامين اهتمامًا خاصًا نابعًا من ألفة التجربة. إن الارتباط الغريب للأشياء والكلمات فى (أزمة برلين) و(ذكريات الطفولة) لا يمكن تقليصه لمجرد نقد للمادية فى العالم البرجوازى. إن عالم الأشياء غامض جداً بحيث لا يمكن تقليصه بسبب كل من التجربة القوية والأسلوب المتبع القوى. وحتى فى بُعدها الاجتماعى فإن المادية ليست ظاهرة سلبية بالنسبة لبنيامين فهو يرى على سبيل المثال أن مادية الممثل أساسية لصناعة الفيلم ونقد مقبول للأفكار البرجوازية للموضوع.

إن تقديم الدراما الحديثة المبالغ فيه لعلم التشخيص دفع إلى الظل عالم الأشياء غير الإنسانى حتى (فى ما بعد علم الدراما المرتبطة بآفات البيئة فى أمريكا) أتاح انعدام المكان للأشياء أن تنطلق فى الفراغ المجرَّد للسلع ولثقافة المستهلك. ويظهر فى مسرحية (على الحافة) هذا التابع الهام للتنظيم المستحدث للأشياء -انعكاس السببية التى تربط بين الشخصيات والأشياء- بطريقة هزلية. ففى بداية المسرحية وجدت السيدات شيئًا عجيبًا ويحذرن ماهى ماهيته:

فانــى: ماذا تظنون أنه قد يكون؟

مــارى: مروحة

فانــى: (تديرها) لا يخرج منها أى نسيم

مـارى: تعويذة

فانـى: رمز دينى

مـارى: تميمة

فانـى: محظورات..ألكسندرا ؟

ألكس: جراب لدراجة بعجلة واحدة.

وهذا الشئ كان فى الواقع مضرب للبيض من نوعية قديمة وتضعه فانى فى النهاية فى حزامها (مثل البندقية ذات الست طلقات) ثم بعدها بقليل تجد ألكس مضربًا آخراً للبيض ثم مارى أيضًا "نحن سوف نتبرع بها لأننا نشعر بالشبع"، وتلبسانهما أيضا فى أحزمتهما ومن وقت لآخرتسحب السيدات مضارب البيض وتدرنها للتسلية بدون معرفة استخدامها الحقيقى. إذن فمضارب البيض هى من بين الحقائق القليلة فى رحلتهما وتبقى قوة الإيضاح للمستقبل القادم وحدها بين المخزون العريض للكلمات وعلامات الأشياء. تبقى مضارب البيض هى اللعب المحض لهذه السيدات. أما بالنسبة لنا فإن هذه الأدوات تتكشف على حقيقتها. إنها تعويذات بالفعل ولكنها تعبر عن ثقافة المستهلك.

فما تسمح لنا (على الحافة) أن نراه هو أن جدال الكلمات والأشياء مصاغ -مثل كل المحاورات الرئيسية لدراما القرن العشرين- من خلال علامات المكان. إن الاتجاه إلى سلطة الحاضر يجيئ عن طريق رمز السفر مجتمعًا مع رموز حاصرة للموضوعات الحديثة (خاصة علم دراسة أهل الجنس البشرى) ممثله عن طريق التصوير. إن التصوير المتقن لهذا الاتجاه هو زرّ الحملة الذى اكتشفته السيدات مبكراً فى المسرحية حاملاً النقوش "هيكو - هود - أونت" إن التفسير الساخر الذى يفشل فى فك شفرة هذا اللغز حتى يجدوا الزر المرافق حاملاً الأسطورة "أنا أحب آيك" هو ليس فقط المحاكاة الساخرة

للمسرحية فى حبكتها ولكنه أيضًا التمثيل الأوضح لموضوع مابعد التحديث حيث يستقر المعنى -فى السياق- فى الأشياء وتنبع الأهمية من النسيج السميك للموضوعات الثقافية والذى يحيط بكل شئ. فمارى متمسكة بإيمانها بالحداثة فى الوضوح الوقتى لكل شئ تحت رفيقاتها" نحن معنا أشياء من صنع الإنسان ولا بد أن نعرف لحظتهم التاريخية" ولكن هناك مبدأ مختلفًا الآن فى المسرحية.. العالم المثير الملئ بالتجارب عالم الأعاصير والغابات والمنحدرات الصخرية المتجمدة مختلفًا إن هذا العالم يبتعد الآن فى "بستان المستقبل". هذا هو عالمنا الذى تحدد فيه الأشياء ماهية الذاتية والتاريخ يتلاشى فى اللا تاريخ والامتداد المجرد لفضاء المستهلك "أنت لست من هذا العصر؟" تسأل فانى "الأستاذ قهوة" ***Mr. Caffee*** الذى يجيبها "لا ليس على وجه الحصر".

إن تبديل الأشياء والناس فى التاريخ وأيضا المحو المستمر للأفكار التاريخية التقليدية هو فى جزء منه موضوع "الغابة المجنونة" لكاريل تشرشيل حيث تختبر اللغة خاصة لغة الرواية كحل عندما تبدأ المسرحية (وبطول كبير ومنظم) تحديد أمراض المكان والواقع الرهيب الذى جلبه الاستبداد والحكم الشمولى. ففى فترات الحكم القهرى مثل فترة حكم "سيوزيسكا" كان يجب على الناس أن يفهموا المعنى من الصمت ومن الهويات التى لا بد أن تتباحث بعيداً عن فوضى الأساطير المتكررة بدون تجديد ومن الرغبات والأحلام وأحلام اليقظة. وتستخدم جميع هذه الأنواع من التفكير والخيال فى هذه المسرحية الفذة مثل رمز لأمريكا. هنا وفى مسرحيات بينتر ومابر (وكما سنرى فيما بعد فى كثير من المسرحيات) تقف أمريكا كمبدأ تجريدى خارق للطبيعة تتحول فيه الأشياء إلى نسخ مفرقة فى ذاتها عما كانت عليه قبل ذلك.

قراءة رومانيا

إن أهمية الموقع ظهرت فى كل من العنوان والعنوان الفرعى فى مسرحية كاريل تشرشيل "الغابة المجنونة"، ومسرحية من رومانيا. ويسجل العنوان الفرعى للمسرحية

أكثر من موضوع وهو أيضًا يصف بإتقان تركيبة المسرحية. فالغابة المجنونة بالفعل تأتى من رومانيا وقد تم إبداعها من العمل الذى قام بكتابته كاريل تشرشيل فى رومانيا والمخرج هو مارك وينج ديفى ومجموعة من الممثلين الطلاب من المدرسة المركزية بلندن. وبدأت المسرحية من ارتباط مسرحى غير عادى بمكان: المجموعة البريطانية التى عملت مع الطلاب الرومانيين من معهد كاراجيال للمسرح والسينما فى بوخارست. وقد طوروا النصوص أيضًا بعد مقابلات ومحادثات مع أناس كثيرين وتعتبر مشكلة المرقع (المكان) أى الاتصال والارتباط مع مكان غير مألوف إحدى أهم اهتمامات هذه المسرحية.

و(الغابة المجنونة) تستكشف الأثر العجيب لما بعد التحديث الذى يجعل أشياء معينة -خاصة الأماكن- تبدو مألوفة وغير مألوفة فى ذات الوقت، هذا التأثير الخفى والذى يعبر عنه مصطلح "الغرابة" الخارق للطبيعة بطريقة دقيقة للغاية تعزوه هذه المسرحية لوسائط متعدده بداية من الأساطير حتى وسائل الإعلام. وتحركنا هذه الوسائط إلى الاستماع إلى المعنى الدرامى. ففى أحد المشاهد فى (الغابة المجنونة) نجد توضيحًا لسبب إحلال لغة التخاطب المسموعة وأسلوب السرد الجديد للتاريخ محل أسلوب العرض التليفزيونى. على الطرف الآخر (الغابة المجنونة) تقدم المكان كعنصر للتغيير والتغيير بدوره كتأثير للغة خاصة اللغة المنطوقة.

وموضوع (الغابة المجنونة) يمكن استنتاجه بسهولة من بعض الشعارات التى أصبحت مألوفة بفضل وسائل الإعلام مثل سقوط الشيوعية، هزيمة الديكتاتورية بزعامه الاتحاد السوفيتى، انقسام الكتلة الشرقية وحتى (وقد يكون أعظم) نهاية التاريخ. تبدأ مسرحية تشرشيل بإظهار العالم بطريقة منظمة (قد يقول عنها البعض مُخططة) تستحضرها للذهن هذه الجمل. يتكون أول فصل من (الغابة المجنونة) من سته عشر مشهداً قصيراً. موظفة مصطلحات سينمائية حديثة لكى ترسم فظائع

وصعوبات الحياة تحت حكم سيوزيكا فى تتابع سريع. ونرى مقاطع من الحياة ومواقف تصور الحالة المادية مثل طوابير انتظارالعيش الطويلة، ندرة المنتجات كالبيض والسجائر، التعليم المدرسى كدعاية محضة وفوق ذلك الأشكال المتعددة للرعب فى الدولة. وتنعكس الظروف المعيشية القاسية تحت حكم إرهابى واضح فى المصطلحات الدالة على الضغوط المختلفة والتشويهات فى اللغة.

ففى واحد من المشاهد المبكرة للمسرحية يجلس ثلاث طلاب حول مائدة يدخنون السجائر ويتبادلون الحكايات. يتناقشون فى السياسة بطريقة متخفية ويقولون النكات. وإحدى هذه النكات من الممكن أن تكون شعاراً للمسرحية إذ إنها تلخص الدمج العجيب للتوقع والتعجب أو الحتمية والاستحالة والتى تُميز كلاً من موضوعها وفعاليتها المسرحية.

تحكى الطرفة عن رجل استلم سيارة جديدة بعد طول انتظار وأخذها ليقودها وتصدم السيارة من الخلف سيارة من (البوليس السرى)، ومن شدة سخطه هاجم قائد السيارة السيارة الحكومية بخبطها فى المقدمة فى ذات الوقت الذى تصدم فيه سيارة نقل السيارة الحكومية من الخلف وأيضًا يقوم قائد السيارة النقل بفعل مافعله القائد الأول فيبدأ فى تحطيم السيارة الحكومية ويندهش رجل البوليس السرى "أستطيع أن أفهم أنه متضايق" يقول لقائد السيارة الثانية "لأننى صدمت سيارته ولكن مابالك أنت؟" وعند سماع قائد السيارة الثانية لهذا يتوقف عما يفعله ويقول "آسف لقد ظننت أنها هى البادئة".

إن فكرة الثورة الرومانية كشئ حتمى..لا بد من حدوثه هى جزء من القضية المحورية للمسرحية. إن فرط التنبؤية ينبئ بالطريقة التى يعامل بها التاريخ والسياسة فى عالمنا المعاصر. وفى تبنيها لفكرة شغلت المحللين الثقافيين لبعض الوقت تقترح

(الغابة المجنونة) إن التاريخ لم يعد يحدث ولكنه يمثل أو يسير إلى نهايته وفقًا لسيناريو سابق إعداده للمشاهده. لكن المسرحية ليست مكتفية بتقديم هذه القضية ببساطة والتى فى النهاية أصبحت مألوفة الآن وواضحة فى نظريات ما بعد التحديث مثل (الزيف) لجين بودريلارد أو (الواقعية المفرطة) لأمبرتو إكو. وفى حركة تُميزها عن كتاب مابعد الحداثة وعن برخت تعبر تشرشيل إلى ماوراء الفكرة المجردة لما وراء التاريخ بالتصميم على أنه بالرغم من ذلك التنسيق بين الأحداث لتصبح نماذج يمكن التنبؤ بها فإن المستقبل أساسًا لا يمكن معرفته. هذه المقاومة للأحداث الفعلية خاصة الأحداث التى ستنتج تغيير وقتى وتحررية من الحيلة المميتة للمرويات الأصلية المكررة بدون تجديد هى ما يعطى طرفه الطلاب قوتها المسرحية (والسياسية): "فحص" سوف تبدأ حتميًا وقت الكبت الاستبدادى الذى لابد أن يجد وقفه. فى حين أنها حين تحدث سوف تكون صدمة كاملة، مواجهة معذِّبة مع أسوأ الآخريات (النفس) المكبوتة.

إن بناء (الغابة المجنونة) يقترح أيضًا منطق العودة للمكبوتين والمسرحية مقسمة لثلاثة فصول اثنان منهما قبل القطع المؤقت. وهذا القطع هو أكثر من مجرد فترة للراحة للمشاهدين وللمجموعة النشطة جداً والتى يلعب كل عضو فيها عدة أدوار كلها على خشبة المسرح للفصل الثانى المكثف بطريقة غير عادية والذى يجئ قبل الاستراحة. والاستراحة هى أكثر من فترة للارتياح من العرض المُعذّب الشبه وثائقى للحياة فى رومانيا تحت حكم سيوزيسكا. وهذه الاستراحة هى فترة أخيرة للألفة -سياسية، ثقافية وألفة معرفية- قبل الظهور المعقد لهذه المسرحية وتحقيقا للهدف الذى صممت من أجله منذ البداية: أن ينظر الجمهور إلى مرآة من السياسة المعاصرة، تريه الوجه القاتم المختفى للحاضر والمرآه فى هذه الحاله هى وسائل الإعلام أو أكثر تحديداً الاندماج مابين وسائل الإعلام وبعض عادات التمثيل الإمبريالى الغربى المعاصر خاصه الارتباط الوثيقى بنماذج التكرار بدون تجديد والعاطفية وبالنسبة لما أسميته للتو الوجه الآخر

للسياسة المعاصرة فهو وجه المشاهد ليس فقط فى المسرح ولكن أيضًا وأكثر أهمية فى الوظيفة المُشاهدية لنفس المشاهد فى حساب الوسائل الإعلامية المتناقض للاختلاف الثقافى و(الغابة السوداء) تضع طبيعة مواجهة الغرب مع الآخرين ممثلة فى رومانيا عارية أمامنا.

وتظهر هذه المواجهه أولاً فى عنوان المسرحية والذى يشير إلى مكان كان بالفعل موجوداً فى رومانيا..الغابة التى كانت تغطى المنطقة حيث تقع بوخارست الآن. وهذه الغابة -المرئية حاليًا- وَرّثت طبيعتها للمدينة وللدولة التى حلت محلها فمثلهما "لا يمكن اختراقها بواسطة الأجنبى الذى لا يعرف ممراتهما". والمسرحية فى رفضها لإدعاء المناعة ضد غموض هذا المكان -تختار بدلاً من ذلك أن تتعقب الصعوبات التى يواجهها هؤلاء- المشاهدين وعلى حد سواء كتاب المسرحيات والممثلين- الذين يريدون أن يجتازوا طرقها. رومانيا .. أهلها.. تاريخها.. وثورتها تظهر هنا كعناصر للآخرين الراديكالية مقاومة لكل مراسم الوضوح (متضمنة "الدراما الوثائقيه") متضمنة مايطلق عليه التغطيه الإعلامية التى تريد أن تتغلب أى تطبع الاختلاف.

ومن بين هذا كله تختار تشرشيل موضوعًا واحداً فقط للاستخدام الخاص ألا وهو السياحة، وهو موضوع يحد من الخلافات إن استعارة السياحة تعطى للفصل الأول إطاره وكل مشهد فى هذا الفصل مسبوق بإعلان قصير عن الأداء فى هذا المشهد. فالمشهد الأول على سبيل المثال أعلن عنه بجملة "لوسيا معها أربع بيضات" والثانى "من معه عود من الثقاب؟" ويبدو لنا هذا كأسلوب من أساليب برخت. -جملة واضحة (إشارة) فى كل مشهد- تزداد مع حقيقة أن كل تصريح قصير مفصل مرتين ومستخدم بلغتين (الجملة تقال فى البداية باللغة الرومانية ثم بالإنجليزية) وأيضًا بأسلوبين مختلفين (النطق الرومانى الأول فى كل مره يقال وكأنه موقوف كما يقرأ الإنسان شئ مكتوب بلغة غير معروفة أما النطق الرومانى الثانى والذى يقال بعد الترجمة

الإنجليزية فينطق بوضوح وثقة) وهذا الأسلوب يعتبر نوعًا من التغليف المسرحى لتجربة السائحين وهى أكثر حداثة وأكثر الصلات غرابة بالمكان. والسياحة هى طريقه لتجربة أماكن أخرى بأساليب يستطيع الواحد فهما وطريقة لإلغاء اللا ألفه. فعن طريق السياحة "يقرأ" الغرب الآخرية بقراءة كل ما يجعلها غريبة ومختلفة. الفصل الأول من (الغابة المجنونة) (الفصلين الثانى والثالث لا يستخدمان أسلوب الكتاب الشارح) يقدم رومانيا "كموضوع سياحى" كمكان وضعته سياسته وحياة أفراده على بعد من التجربة الغربية عن طريق، جغرافية البناء الغربية ذاتها.

لكن (الغابة المجنونة) لا تشخص ببساطة البُعد الغربى ولكنها تشارك أيضًا فى إمكانية التواصل مع هذا البُعد، وأيضًا تحاول الابتعاد عن استخدام العاطفية والنمطية. وأداة المسرحية الأساسية للتغلب على عدم الفطنة باللامألوف الخادع هو إدراكها للضغوط الاستثنائية الموضوعة تحتها اللغة فى السياق السياسى المعاصر. وتُصور اللغة فى هذه المسرحية كنظام شامل للاتصال، والتعبيرات وأضدادها وهذا النظام يستجيب على غير العادة للاحتياجات السياسية والشخصية الأكثر تنوعًا.

وبطريقة ساخرة نجد أن معظم اللغة المستخدمة فى الفصل الأول فصل "السائح" لا تعبر عن أى اتصال. كثير من المحادثات فى هذا الفصل تعبر عن الوجود المحسوس لحالة الرعب الموجودة. والدولة هى القادرة على الإشراف الفعال على المواطنين وليست أكثر الأماكن خصوصية -كالمنازل، عيادات الأطباء، غرف المحبين- قادرة على تقديم مكان آمن للحوار الصادق. وفى هذه البيئة المقصورة كل اللغة حتى البريئة منها المتبادلة بين الناس عامة تصبح مشوهة ومبتورة. الكلمات مازالت تستخدم ولكن لم تعد تستخدم بنفس الأسلوب السابق لتعبر عن المعنى، وفى تسلسل المشاهد القصيرة والصامتة والقريبة من الصامتة والتى تبنى الفصل الأول من المسرحية، تستخدم الكلمات لتغطى المعنى أكثر من التعبير عنه. وأكثر الحالات دلالة على ذلك تظهر فى

مشهد يقع فى عيادة طبيب وفيها ينادى الطبيب "لا توجد عمليات إجهاض فى رومانيا" فى حين يضع الرشوة فى جيبه وفى المقابل يكتب عنوان ويعطيه لإحدى السيدات البائسات.

وتوفر مشكلة الرقابة إطاراً (للغابة المجنونة) واستكشافها لكل من سياسة المكان والمشكلة الناتجة عن العرض. أول مشهد فى المسرحية يقوم بعمل صلة غير متوقعة وواضحة بين السياسة والعرض عندما يظهر استخدام زوجين للمذياع للتغطية على محادثتهم من أجهزة التنصت التى يدعون وجودها. وهذا المشهد مثل المسرحية بأكملها له ثلاث مراحل مميزة:

١- إنه يبدأ بخيال أو حدث ينتج عنه أثر واضح: الزوجان يظهران كمثال لزوجين غير سعيدين فى منتصف العمر وبرفع أحدهما صوت المذياع فندرك أنه تصرف نابع من الكآبة والعداوة الزوجية.

٢- إحساسنا بسهولة القراءة الذى يضعف فى بعض الأحيان فالسيدة تستيقظ وتبدأ فى الحديث مع زوجها ولكننا لا نسمعها بسبب المذياع فتنشأ فترة من الارتباك.

٣- فى المرحلة الأخيرة نتحرك نحو فهم واضح ومحدد الاتجاه. فهو ليس توضيحًا للحالة السيئة الجديدة وليس توضيحًا لشكل ومعنى المستقبل القادم ولكنه إدراك لحقيقة أننا أسأنا فهم الماضى والحاضر.

والتقدم هنا ينتهى بنظرة منقحة. وعلى كلا المستويين تناضل المسرحية من أجل الثقافة التاريخية والذاتية وهذه المحاولة تمثل عودة الى القهر والماديات القديمه للهوية الثقافية والذاتية.

ومن أكثر الأمثلة النمطية للهوية الثقافية استخدامًا فى المسرحية : مصاص الدماء والملاك. ويظهر الأخير فى الفصل الأول فى حوار مع قسيس مؤكداً أن رومانيا بلد

الحريات "ليست الحرية الخارجية ولكن الداخلية بالطبع". ويعبر القسيس عن حسرته وخجله من وضعه(مدعيًا نقص مقاومته لدكتاتورية سيوزيسكا): وينصحه الملاك بمنتهى البساطة "ابتعد عن الجانب السياسي" للأشياء. والمشهد هنا بسيط من ناحية تحليله لدور الدين لحد السذاجة وما يعطيه قوته المسرحية الخارقه هو اشتراكه في عملية البناء الدرامى للمسرحية. وظهور الملاك متناقض تمامًا مع المادة السياسية والاجتماعية التى سبقته فى المشاهد الثمانية السابقة حيث يدعو ظهوره المبدئى إلى الضحك وكأنه مرتديًا لملابس تنكرية. ثم تجئ محادثته الجادة مع القسيس لتدعونا لقراءتها وكأنهانوع من الحوار مع النفس..بين القسيس وضميره، وبتقدم المشهد ينتفى هذا الاحتمال مظهراً إياه وكأنه التحيز النفسى (الذى يوجد داخلنا). وبالتتابع لا يوجد "شرح" للملاك فهو هناك، على خشبة المسرح..جزء من الحوار عن إدراك السياسة الأجنبية ثم مرة أخرى نجد أن اتجاه التغيير -بالنسبة لفهم المشاهد- ليس ناحية توضيح غير شائع ولكنه إدراك للغموض الفعلى لما يظهر وكأنه شائع.

أما مصاص الدماء الذى يبدأ ظهوره فى المشهد الأول من الفصل الثالث، الذى عنوانه "الكلب جوعان" (على هيئة كلب يتكلم) يستقى الصلة المسرحية من نمطية أخرى عن رومانيا، مسجلة فى أفلام لا حصر لها عن مصاصى الدماء. وعلاقة المسرحية بهذا النمط معقدة كما تظهرها العبارة البسيطة فى مقدمة المسرحية وهى أنه فى الإنتاج الأصلى "لم يرتد مصاصو الدماء الملابس المعتادة" فهذا النموذج إذن يشارك فى إبعاد الثقافة النمطية. وهو تفسير حرفى وفى نفس الوقت يقلل من الضرر الثقافى للرعب والذى تولده عادة هذه الصور. "لقد أتيت هنا لأقوم بثورة فقد شممت رائحتها من بعد كبير" فهو يسأل الكلب عن عمره. "خمس - ست" مباهيًا. "إنك تبدو أكبر ولكنه الجوع، أنا سنى فوق الخمسمائة ولكنى أبدو أصغر، فأنا لا أجوع" فالموضوع الرئيسى للمشهد هو الجوع وكيف أنه أكثر تعقيداً مما تسمح به النظم السياسية. فالجوع هنا مرتبط باحتياجات أخرى مثل الوحدة، الحب، العطف، القرابة. يقول الكلب إنه كان ملكًا لأحد

الأشخاص والذى رماه بعيداً "أشتاق إليه...أكرهه" ثم يتبعها بتودد قصير ثم يفوز بعدها الكلب بمصاص الدماء كسيّد له. ثم مره أخرى -مثلما حدث مع الملاك- نقرأ هذا المشهد المجازى خاصة فى ضوء محادثة بين شخصيتين تأتى لاحقًا عن سيوزيسكا الراحل:

فلورينا : أحيانا أفتقده

رادو: ماذا ؟ لماذا ؟

فلورينا : أشتاق إليه

رادو: تفتقدين الإحساس بالكُره له

ولكن القوة المسرحية لمصاص الدماء والكلب تتخطى حدود الاستعارة المجردة. فهذه التشبيهات المؤثرة تؤكد أهمية أشياء كثيرة غير حب الناس لقاهريهم وأصولهم فى الأسطورة الثقافية وتركيبتهم غير الواقعية مؤكدة على العرض المعقد للنص السياسى. فالثورة (أى ثورة) ليست فقط حدثًا بل هى منعطف مؤلم فى رواية طويلة ومستمرة لها منطقها الخاص. فالثورة لا تعرف الثقافة المروية بل عليها أن تجد معناها فى إطارها وتضع نفسها فى داخل الشفرات المرتبطة بحلم الرواية الموجودة بالفعل.

وبالمثل لا تحاول المسرحية أن تعطينا عرضًا للثورة الرومانية فهى ليست هذا النوع من الدراما التاريخية. وصلتها بالتاريخية تأتى عن طريق نقد علم التاريخ الجغرافى. وهى ترصد المسافة بين الحقيقة والتاريخ، وتستخدم مشهداً مبكراً لتعلق ساخرة "على التضمينات السياسية لإيماننا بالتاريخ". يُظهر فى المشهد إحدى الشخصيات الرئيسية، فلافيا، وهى مُدرسة للتاريخ بإحدى المدارس تلقى محاضرة عن تاريخ رومانيا وحديثها سهل أن نعرفه بأنه دعاية صارخة: "إن التاريخ الحديث لبلدنا الأم مثل نهر عظيم له بدايته الرئيسية عند حياة رئيس دولتنا الرفيق نيكولا سيوزيسكا وهو

يجرى فى الأرض الشاسعة التى تحمل التواريخ المهمة ومشكلات الإنسانية المعاصرة".
وبعد الثورة نجد هذه المدرسة ذاتها على الجانب الخاطئ من التاريخ وتدافع عن نفسها بأسلوب دائم التردد فى المسرحية: إن معنى الأحداث السياسية هو روايتها والتمسك بالنصوص وأن البشر هم مجرد قنوات لها "كل ماكنت أحاول عمله هو أن أدرس بطريقة صحيحة. أليس التاريخ هو مايوجد فى كتب التاريخ؟ دعهم يعطوننى كتاباً جديداً. سوف أدرسه" وفى نهاية المسرحية اختلفت وجهة نظرها بطريقة جعلتها تقول "سوف أقوم بكتابة تاريخ حقيقى حتى نعرف ماذا حدث بالضبط" على أيه حال، عند ذلك تشكك أحداث المسرحية فى مثل هذه الفكرة... التاريخ الحقيقى -بما فيها وخاصة التاريخ الحقيقى لحياتنا المعاصرة فهو لا يمكن كتابته أو قراءته ولكنه يروى ويسمع فقط.

وتعطى (الغابة المجنونة) مشاهد متعددة للرواية وهى عادة تظهر الاتصال بين درجات متعددة من الإصرار. فمشهد رواية الطرفة فى الفصل الأول يُعدد بعض القصص القصيرة عن بؤس الحياة فى ظل الحكم الاستبدادى، والمشهد المطول الذى يبنى الفصل الثانى هو الطرف الآخر للكتابة الدرامية المتناغمة الذى يُعبر عن الرحلة. إن الأصوات واللهجات المنسوجة مع بعضها البعض هنا والقصص الشخصية الكثيرة والتى تحكيها كل شخصية عن ذكرياتها لحظة بلحظة عن الثورة تقرأ التاريخ وكأنه مجموعة من الروايات المتقطعة والمتناقضة. وكما تقول تعليمات المخرج "يجب على الكل أن يتصرف كما لو أنه لا يوجد أحد آخر وعلى الكل أن يقول وكأنه وحده الذى يقول ماذا حدث" إن "التاريخ الحقيقى" المصور هنا يتحدث بأصوات كثيرة ويشمل، وجهات نظركثيره تهزم حلم الرواية الأصلية المتوحدة الثابتة. وأهم ما فى الموضوع هو رؤية التاريخ هذه والتى تستفهم وتعدل فكرة المجتمع أو الجماعة. وفى أثناء ذلك تُبعد خاصية الهوية الثابتة وهى دائمًا ثابتة فى مكان ما مع النمطية -وتضع محلها إحساسًا بالترابط السلس. وهذا التنقيح له نكهة مسرحية وتمثيلية مميزة، أكثر من أى شئ آخر.

ويتضح التوحد الدرامى بشكل كبير فى تعظم الفرق بين حفلتى الزواج فى المسرحية فى الفصل الأول والثالث. ففى بعض النواحى يمثل هذا الاختلاف معنى الثورة والتغيير أكثر من أى شئ آخر فى المسرحية. لذلك فباقى مناقشتى هى محاولة لاقتفاء أثر طريقة الاختلاف بين حفلتى زواج كل من لوسيا وأختها فلورينا. والطريق الذى سأسلكه يبعدنا عن الدراما المرتبطة بآفات البيئة والطبوجرافية، بعيداً عن مشكلة المكان فى مكانة اللغة.

"ماذا لو لم أستطع الحصول على جواز السفر؟"

فزواج لوسيا هو النهاية ذات الطقوس الخاصة مصوراً بإفراط هذه الطقوس بظهور قسيس يعيد نفس النصوص الخاصة بالزواج -فى الفصل الأول. وأحداث هذا الفصل تظهر بعض الإيحاءات الأساسية للدراما التقليدية المرتبطة بآفات البيئة وتتعرض الحبكة لمحاولات لوسيا للزواج من خطيبها الأمريكى واين (والذى يظهر فقط مرة واحدة فى مشهد الزواج ذاته) والذهاب معه إلى أمريكا. ولكن تجربة لوسيا المرتبطة بآفات البيئة مختلفة تماما عن الأبطال السابقين فى أنها مرسومة وكأنها ليست شخصية عامة ومشتركة. وتظهر مشكلتها وكأنها شرخ دقيق فى إشكالية كبيرة لن تُحل أو حتى تتأثر حتى لو نجحت فى البعد عن المكان.

وأكثر من ذلك فإن حالة لوسيا المرتبطة بأمراض البيئة ورغبتها فى السفر لأمريكا. لم تقدم لنا بالمصطلحات النفسية للدراما التقليدية المرتبطة بأمراض البيئة. فى الواقع فإن مشاعرها نحو وضعها تظهر على أقل تقدير فى ثلاثة مشاهد من الفصل. فى المشهد الأول وعنوانه "لوسيا معها أربع بيضات" تعود لوسيا وفلورينا إلى المنزل ومعهما أربع بيضات وسجائر مستوردة. ويكسر بوجدان (والدهما) إحدى البيضات عن عمد برميها على الأرض وفى حين ينظر الآخرون "تحضر فلورينا فنجان وملعقة وتمسح

ما تستطيعه من على الأرض" هذا الحدث البسيط وأيضًا غير العادى يُمثل بأكمله فى صمت ويتبعه مجموعة مشاهد تفهم منها عواقب رغبة لوسيا البسيطة. هنا رادو -الذى يحب أخت لوسيا وفلورينا- يبذل محاولات فاشلة ليقنع والديه بالموافقة على زواجه "إنه ليس خطؤها لو ان أختها" يبدأ رادو ولكن والده "ميهاى" يقاطعه "العائلة كلها - لا مجال للنقاش".

وإذا كانت "العائلة كلها" مرفوضة بسبب ما تفلعه لوسيا أو لأنهم من طبقه أقل من عائلة رادو فهذا ليس واضحًا ولا تتضح أيضا السياسة الماكرة بين هاتين العائلتين، وتتوالى المشاهد القصيره فى سرعة وسرية بحيث نرى أمامنا حبكة غير تقليدية بالمرة. وهذه الحبكة موزعة بين شخصيات مُعرفة جيداً وكاشفة عن نفسها. وبدلاً من ذلك نجد أن الحبكة مستحيل التدخل فيها عن طريق نص يقاطع ويشوه سرد القصة لمجموعة من الناس المثيرين. لذا فإن المحادثة القصيرة بين رادو ووالديه عن موضوع حيوى بالنسبه له مثل الزواج تأتى ضمن محادثة متكلفه غريبة بين والديه عن كيف "أنه" (اعتقد أن سيوزيسكا أو أحد نوابه) "أتى اليوم" (إلى مكتب ميهاى للهندسة المعمارية) وقام بعمل "توصية مثيرة للغاية وهى أن القنطرة يجب أن تكون بهذا الارتفاع" وسؤال رادو "وماذا عن الأعمدة؟" يجبر ميهاى على الاعتراف بأنه "سوف بقوم ببعض التعديلات على مساحات الأعمدة" وفى نهاية المشهد بعد أن قمع ميهاى حلم رادو عن الزواج بفلورينا يستطيع رادو أن ينتقم لنفسه بمهارة: "إذن فهذه هى المرة الثالثة التى تجعلك تغيرها؟" يتساءل ولا يعطى ميهاى أى رد وينتهى المشهد.

بوضع حبكة زواج لوسيا ضمن سياق اللغه، العلاقات وحتى الأبنية المشوهة بضغط من الدولة، تحول تشرشيل المضمون المرتبط بأمراض المكان إلى مظاهرة ضد حدود هذا النوع من الدراما التى تختفى وراءها حقائق السياسة المعاصرة. ومثال على تلك الرواية المرتبطة بأمراض البيئة يأتى المشهد الذى يجند فيه بوجدان والد لوسيا ويؤمر بأن يصبح

مرشداً سريًا. ويبدأ المشهد بسؤال رجل الشرطة السرى بوجدان ظاهره برئ ولكنه نوع رهيب من الدراما المرتبطة بآفات البيئة "هل تحب بلدك"؟

ويعلن بوجدان حينئذ أن رغبة ابنته فى الزواج من أمريكى والسفر إلى أمريكا يعرضه وأسرته لتهمة الخيانة. إذا أراد بوجدان "أن يظهر أن أسرته وطنية" لا بد أن يصبح مخبراً" عندما يعرفون أن ابنتك تريد الزواج من أمريكى قد يأتمنك الناس على أسرارهم الخاصة" وينتهى المشهد الذى بقى فيه "بوجدان صامتا فيما عدا كلمة الرفض فى بداية المواجهة بالعودة إلى استخدام مصطلحات الدراما السياسية الحديثه المرتبطة بآفات البيئة: "يا له من يوم جميل" يقول رجل البوليس السرى "يا له من بلد جميل سوف تقدم تقريراً مرة كل أسبوع ".

المشهد العاشر يمثل أقوى عبارة دالة على الدراما المرتبطة بآفات البيئة والتى تظهر فى التدخل المميت لقوة الدولة فى الحياة الخاصة. عنوان المشهد "هذا أخونا" ويقدم جابريل الذى حاول رجل الشرطة السرية مفاتحته فى الموضوع. على عكس بوجدان تصرف جابريل بطريقة هزلية واستمر كذلك حتى عندما حاولت اسرته إسكاته (ايريان تذهب لتفتح المذياع لكنه ينكسر ثم تترجاه أن يصمت وعندما يستمر تغطى أذنيها) جابريل يقول أنه طلب منه أن يثبت وطنيته ولكنه على عكس بوجدان وجد مايقوله، مايعتبره هروب إعجازى إلى "الجانب الآخر":

"لقد ظننا أنك قد لا تفهم معنى الوطنية لأن أختك هذه وهذه لكن إذا كنت وطنيًا سترغب فى التعاون معنا وقلت "بالطبع أريد أن أساعدك" ثم تذكرت اسمعوا هذا "كما يقول الرفيق سيوزيسكا عمل لكل ولجميع المواطنين، العمل هو واجب رئيسى ومُشرِّف كل منا يجب أن يظهر استقامته فى عمله وإبداعه وإخلاصه وتفانيه لهذا العمل ولأننى وطنى مخلص فأنا أعمل بحب لدرجة أننى لا أفكر فى أى شئ آخر. فأنا لا أستطيع

الاستماع إلى مايقوله زملائى لأننى يجب أن أركز وأنا أعمل فى ساعة الغذاء وتمسكت بهذا ولم يستطيعوا أن يفعلوا أى شئ وأنا سعيد للغاية لأننى استطعت أن أضع نفسى على الجانب الآخر فأنا بالكاد أعرف أنه يوجد واحد آخر.

ولا تشترك عائله جابريل معه فى إحساسه بالنصر. واعتقاده أنه استطاع الهرب من قبضة قوة الدولة وابتزازها. كذبته أخته فى السطر الأخير من المشهد حين قالت لوسيا خائفة "ماذا لو لم أستطع الحصول على جواز سفرى؟".

وتعبر لوسيا عن المصطلحات السياسية للدراما المرتبطة بأمراض البيئة والتى تضع فيها رغبات الأفراد للمكان وإزاحة المكان فى موقع القوة قوة الدولة المتسلطة وسؤال لوسيا يلخص الوضع -كما يمكن أن يصور تصويراً دراميًا ويراها الآخرون- الحياة قبل الثورة. ففى هذا السياق يجرى زفافها لواين وبالرغم من كل المراسم لا يبدو أنه يعنى الكثير فهو لا يحمل أى معنى للانتصار وهو نهايه لنتيجة بطولة الرحيل فى الدراما التقليدية المرتبطة بالجغرافيا المكانية.

"اسأل جرانى عن المجريين"

حياة لوسيا فى أمريكا قصيرة. ففى الفصل الثالث نجد أن هذه المسرحية من بين أشياء أخرى هى دراما للعودة للوطن مع أنهاتعيد مرة أخرى الإيماءات الأساسية لهذا النوع من الدراما. إن عودة لوسيا للوطن ليس بسبب فشلها ولكنها مناسبة للإفصاح عن حقيقة مدفونة بعمق. وهى تظهر فى وسط التشوش الذى يحدث نتيجة للثورة وله تأثيره فى وضع أمريكا فى بؤرة عدم الفهم:

جابريل: سوف تعود أختى من أمريكا

المريض: هل تعرف بالذى حدث؟

جابريل: ستكون قد قرأت الصحف.

المريض: إذن يجب أن تقول لها.

لوسيا التى شاهدت الثورة فى التليفزيون (ولكنهم لم يعرضوا القدر الكافى) تعود لتصف أمريكا بأنها الرفيق المثالى كما قال "روث" فى (العودة للوطن) موضحًا الرؤية البائسة للتوسع اللاإنسانى فى الأرض وتحويلها إلى مناطق صناعية ومساكن.

"لكن أمريكا مليئة بالفاكهة هناك خمسة أنواع مختلفة للتفاح، البرتقال، العنب الكمثرى، الموز، البطيخ، أنواع مختلفة من البطيخ، وأشياء لا أعرف اسمها - والخضروات. الباذنجان الأرجوانى اللون يبدو وكأنه مُلمع، الفلفل الأحمر، الأصفر والأخضر، بصل أبيض وأحمر، الجزر البرتقالى اللامع وكأن أحدهم صقل واحدة بواحدة والسبانخ والكرنب، الفاصوليا والكوسة، مازلت أحملق فيها كل مرة أخرج للتسوق. والقمامة. .الجميع يلقون بشنط كبيرة مليئة بالأكل والأوراق والعلب الصفيح كل يوم شنط كبيرة وسلال القمامة الكبيرة يعيش الناس بعيداً عنها" هذه النهاية المريعة لهذه الأنشودة توضح وجود أمريكا فى المسرحية فوجودها ليس كما صوره بينتر لتفسر الاستعارة وفشل العودة للوطن ولكن ليمثل مبادئ اللامكانية التى تفسد استعارة وتشبيه الوطن بأكمله. فأمريكا هنا مثل أمريكا فى مسرحية (أيس كريم) تكشف عن نوع من الرغد والازدهار الذى أصبح له تاريخ طويل.

وأمريكا هذه توجد هنا لتحمى المسرحية من السياسة العدوانية للحرب الباردة هذه السياسة التى تستمر فى تشويه نظرة الغرب لدول الكتلة الشرقية السابقة وتغييراتها.

فأمريكا تقف إذن كبناء ضخم ولكن كبديل مرفوض للسرد المتطور للثورة الرومانية. هذا السرد على أيه حال متعدد، متنافر،ولا يمكن الاعتماد عليه. فبدلاً من

تهيئة المناخ للنظم السياسية الجديدة جاء بسلسلة محيرة ومعادة من الشكوك والتساؤلات: "هل كانت ثورة أم انقلاب؟ من الذى كان يطلق النار فى يوم الواحد والعشرين؟ هل أطلق الجيش النار فى اليوم الواحد والعشرين أم اطلق بعضهم ولم يفعل البعض الآخر أم هل تنكر رجال الشرطة السريين فى ملابس الجيش؟ من أين أتت الأعلام؟ من وضع مكبرات الصوت فى الميادين؟ كيف تسنى لهم إهدار الصحف بهذه السرعة؟ لماذا لم يغلق أحدهم جهاز التليفزيون؟...من سمم الماء فى بوخارست؟ "النظام الجديد كما يبدو تم تلويثه بخداعات الماضى. لا شئ يمكن معرفته على وجه التحديد ولا يمكن الثقة بأى أحد. الطرق القديمة يبدو أنها تصر على الظهور بطريقة أخرى (سيوزيسكا، سيوزيسكا - إليسكو - إليسكو) ولكنها فقط صعبة المراس ("من الذى نعرفه ويستطيع التعبير عنا") يسأل ميهاى وتردفلافيا" لا نعرف! من نعرفه قد يكون أحدهم والذى عبر (عنا من قبل هو المناسب للمحافظة عليه)" ومن بين العادات القديمة التى ماتت تقييم الفروق العنصرية والسلالية. وبتطور الفصل الأخير يبدو واضحًا أن التحيز هو أقوى العناصر فى بناء السرد المطول القديم والذى يجب على العالم الجديد أن يضع نفسه فى إطاره. وتستطيع رومانيا الحديثة أن تظهر للوجود عن طريق الغابة المجنونة رغم انقساماتها العنصرية وتفتتاتها السلالية والمشروحة فى السرد الشعبى الذى لا حصر له ("أعرف امرأة تزوجت من أحد المجريين فقتلها أخو زوجها وأخرج الطفل من أحشائها") حتى لوسيا التى تحب أيانوس وهو أيضًا مجرى توضح أن نوعًا من التسامح لا يقتضى بالضرورة وجود نوعًا آخر من التسامح.

كان المجريون يحاربون معنا كما قالوا فى التليفزيون ولم يجرح أيانوس. هذا جيد. أظن أن الأمريكيين يحبون المجريين...هذا حقيقى فهم فى أمريكا يحبون فكرة الغجر، كم هى طريفة! ولكنى قلت لهم إنكم لا تحبون السود هنا ولا المواطنين ذوى الأصول الأسبانية. نحن نتحدث عن أناس كسالى، طماعين ومجانين يشربون كثيراً ويشرون من السوق السوداء. وهذا أغلق أعمالهم".

والوجه القبيح للتحامل يظهر فى الفصل الأخير عندما تزور مجموعة من الممثلين أجدادهم فى الريف. وهذا المدخل غير المتوقع لنوع آخر من الأماكن الذى تحكمه رموز لغوية جديدة يعطينا منظوراً جديداً عن حالة الفوضى التى أحدثتها الثورة.

ولكن هذا المكان يثبت أنه لم يكن مختلفًا كما كان متوقعًا منه أن يكون. فالحديث عن السياسة -والخلاف السياسى، الشك والتشكيك- يمثل جزءاً من الحوار الذى يجرى فى هذا المكان الريفى. لا توجد هنا نظرة للتقاليد التى قد تعيد الثوره وتوابعها المرعبة للأضواء. لكن يبقى أنه يوجد اختلاف بين هذا المكان والمدينة التى جاءت منها الشخصيات. هنا قوى النمطية والتحامل هى جزء من نسيج الحياة وليست -مثل الملاك ومصاص الدماء والكلب قبل ذلك- إننا نجد الدموع فى البناء الأساسى للحبكة.

ففى مشهد تتحدث جميع الشخصيات (وتتداخل كلماتهم فى شكل حوار ذى نكهة تضيفها تشرشيل) ويحاولون أن يفهموا جريمة قتل أحد المواطنين واللغز لا يمكن حله ليس بسبب هروب القاتل ولكن بسبب الانتماء السياسى للرجل المقتول -ومن المستحيل تحديد هذه الانتماءات".

"لقد ظننت أن حزب الفلاحين هو لصالحهم" بالإضافة إلى ذلك هناك وجهة نظر الجد والذى بدأ يقول إن هناك عائلة من الغجر هى التى قتلت الرجل لأنهم كانوا يعملون لديه وكان يسيئ معاملتهم ثم يضيف "كان الكثيرون لا يحبونه لأنه يملك الكثير من الأراضى. وحزب الفلاحين سوف يعيد إليه أرضه" وبنهايه الحوار لا يتضح لنا سوى أن الصورة السياسية المحلية مثل الوطنية متعكرة بالخيانات والولاء للزعيم. والأجدادالريفيين هنا ليسوا أكثر أو أقل شفافية من الناحية السياسية من أقربائهم قاطنى المدن فلا جدوى من الاعتماد على دليل مباشر لخبراتهم المادية.

والمشهد التابع لهذه المحادثة وهو آخر المشاهد فى الريف يعيد تقديم السجل الآخر الذى ينطق برفض المسرحية المطلق للدراما الإنسانية الفردية المرتبطة بآفات البيئة،

سجل لرغبة فردية وليست انفراديه. فى مشهد "أحلام اليقظة" الرائع هذا وهو فى الواقع مرافق لتدفق السرد فى الفصل الثانى وتدفق الحوار فى المشهد الأخير للفصل الثالث عبرت تشرشيل عن تدفق غرائزى زائد وهو نقى، بسيط وساخر من الذات بلطف. تستلقى الشخصيات على ظهورها ويقولون بين فترات الصمت الطويلة ما الذى يرغبونه، كل شئ من رحلة إلى بيرو إلى طوبلرون..إلى القدرة على جعل أحد ما (لرادو - فلورينا- لإيانوس وتوما) سعيداً. إن جمال لحظة اشتراكهم فى الرغبات ليس راجعًا الى المسرحية ولكنها لحظة مثالية تشير إلى نظام سياسى مثالى يحاول أن يحقق رغبات، كل رغبات، مواطنيه وأفراده السياسية والشخصية، والمستحيلة والفردية.

"اذن فقد كانت مشاجرة ليست سياسة على الإطلاق" عودة إلى المدينة حيث تتحرك الأحداث بثبات فى الاتجاه عكس المذكور باختصار فى مشهد "أحلام اليقظة" وقد مثلت مشاهد كابوس الأحداث السياسية المعاصرة لفظيًا فى البداية كمجموعة من الشخصيات تمثل جريمة قتل نيكولا وإلينا سيوزيسكا. وتزداد المسرحية قبحًا وعنفًا وقسوة عندما تصرخ الشخصيات "لقد اغتصبنا زوجتك وجاء دورك الآن ايها القاتل سوف نقتلع حنجرتك ثم يطلقون الرصاص على رادو (يقوم بدور سيوزيسكا) ويظهر موته فى شكل ألم ممتد وإدراك عميق. فبعد أن ظهر بمظهر جيد ثم يموت "فيبتهج الجميع وترتفع ضحكاتهم" وفى هذه اللحظة يقف "سيوزيسكا" ويسأل "ولكن هل مُتّ؟" فيجيب الجميع "نعم" ويقع رادو ميتًا مرة أخرى وتستمر البهجة يصاحبها ضحكات السعادة. حينئذ يلاحظ جابريل أن إيانوس يضع ذراعه على لوسيا فينفجر صارخًا فيه "ابعد يدك المجرية القذرة عنها" وبالرغم من أنه يستعيد نفسه سريعًا -"مجرد مزاح"- فإن انفجارته هذه قد أعادت كتابة "المسرحية" التى شاهدناها، موضحة أن الكره والتحيز وليس فقط الغضبة السياسية كانا ومازالا مندمجان فى نسيج الثورة. المجتمع القديم ينفث فى المجتمع الجديد انقساماته ومظالمه. وتسللت عادات رعب الدولة وابتزازها إلى الحياة التى يحلم بها ويعيشها الناس. تحلم روديكا بأنها روديكا

سيوزيسكا ويخبر ميهاى ابنه الثائر -بكذبته الخادعة- بأنه التحق بمدرسة الفنون فقط بسبب نفوذ ميهاى وعلاقاته.

ويبدأ مشهد حفل الزفاف (وليست مراسم فى هذه المرة) وهو يشكل المشهد الختامى الأخير للفصل الثالث باستعارية مخادعة لما سوف يحدث على لسان إحدى الشخصيات "ماالرائع فى زفاف يضحك فيه الجميع ويبكون مثل ماحدث فى الثورة مرة أخرى لأن الجميع قد ارتدوا اقنعتهم ثانية" وفى تصوير الزواج كنوع من الكرنفال . تأتى فترة راحة وخلع للأقنعة وطقوس للتنفيس عن الأرواح -ويغرى هذا الحديث المشاهدين بأخذه كدليل يفسر المسرحية ككل. فى الواقع لو لم نشاهد الفصل الثانى فإن تشبيه الزفاف كان من الممكن اعتباره تصوير كاف للثورة التى تنم عن الفرحة، والمستقبل الواعد وغيرها. على أيه حال فإن كل ماظهر بين هذا المشهد ومشهد زواج لوسيا جعل من المستحيل أن نفكر فى الأحداث السياسية مثل الثورة بمصطلحات مجردة بعيداً عن السرد الثقافى المتدفق والرغبات الفردية.

يهدف الزواج إلى تمثيل الثورة كإزاحة مكانية مخيفة خارجة عن المألوف، كنوع من الصور الموجودة على الشاشة لهذه الحياة المستمرة. وفى هذا الخصوص نرى مشهداً مهمًا حيث تدعو جدة فلافيا التى تحتضر حفيدتها لكى تعيش حياتها وأن تكف عن "التظاهر بأنها ليست حياتها..(أن تكف)عن الظن أنها سوف تتكرر مرة أخرى".

إن زمان الحكم الاستبدادى المهلك يوقف سريان الحياة، الرغبات والمعانى. فلافيا (مدرسة التاريخ) -بشكل هام- تنطق بهذه اللمحة المحدده للتاريخ بحيث عندما تسأل زوجها "هل تعتقد... إذا فكرت فى شئ سوف تفعله...هل تعتقد أنك ستصبح أصغر عندما تفعله؟ هل تعتقد أننى سوف أفعل ذلك فى المرة القادمة سأصبح فى العشرين؟" وفى اللحظات الافتتاحية للزواج، يخرج صوت أيرينا مردداً الظاهرة ذاتها" إنها (سيدة لها القدرة على التنبؤ بالأحداث القادمة) تقول إننا بلا أرواح، عانينا لسنوات طويلة ولا نعرف كيف نعيش، هل الناس مختلفون تمامًا فى البلاد الأخرى يالوسيا؟" وأغلب

المشاهد البعيدة عن الواقعية فى المسرحية تنطق بالتوافق بين الرغبة والتاريخ وهى إطار لارتباط المسرحية بالثورة. هذه الثورة ليست مجرد حفل زفاف إنها منعطف هام فى الحياه وحد فاصل للرغبات الجامحة. فهى تعيد توجيه الرغبات والغضب والكره والطموحات فى اتجاه مستقبل يكون فيه ارتباطنا بالحياة ممكنا ومن السهل تخيله إن لم يكن مدركًا تماما.

"لا نستطيع أن نقف فى زحام المرور إلى الأبد".

ويدل مشهد حفل الزفاف على تسرب غير الشائع إلى الشائع ويقترح رؤية للحاضر كتقاطع يلتقى فيه المستقبل مع الماضى. ونرى ماضى رومانيا القصصى والأسطورى ممثلاً فى عمة عجوز ريفية ترفع صوتها مرددة أنشودات تقليدية فى الزفاف حتى يسكتها بوجدان قائلاً "صمتًا أيتها العمة فأنت لست فى الريف الآن" وتتسرب الثورة إلى داخل حياة العائلة فى البداية كصراع بين الأجيال ويستبعد رجال العائلة الأكبر سنًا جميع اضطرابات وشكوك مابعد الثورة كعواء بحت لا قيمة له.

بوجدان: ابكوا لقد رمى جابى بالرصاص. لا بأس. الجميع يبكون، قاتلوا بضراوة أيها الطلاب، رادو وإيانوس لا يتوقفان عن الحدث، أريد أن ألكمهما على فمهما "هل كانت ثورة؟" بالطبع كانت / لقد قتل ابنى من أجلها ونحن أيضا.

ميهاى: بالطبع

بوجدان: هذا البلد يحتاج لرجل قوى

ميهاى: وعندنا أحدهم بالفعل

بوجدان: عندنا أحدهم. إليسكو رجل قوى. لا يمكن أن نقف فى زحام المرور للأبد هل سيخلون الميدان أم لا؟

إن صورة الثورة فى عقول الناس تتأرجح بين حدّين متباعدين: إما أن يمارسونها كتمثيلية تخمينية وعبثية أو عمل مضلل ("انظر إلى جابى لقد أصبح مشلولاً بلا نفع

لقد أعطوه نفس عدد الأصوات") أو كتغيير جذرى يبدل الظروف الأساسية للحياة "إنه بفضل جابى نستطيع أن نتحدث هكذا" فهى لذلك تبدو كتأرجح بين المعانى، كفضاء مفتوح فى "المجال" السياسى الذى تخلقه الثورة. ونستطيع أن نتعرف على مصدرين واضحين لفشل الثورة فى أخذ شكل محدد وأن نكتسب معنى فى قصة رومانيا المستمره حتى يمكن أن تتحرك للأمام مرة اخرى. أولاً: تردد الماضى واختلاط التاريخ برعب الدولة" أين الشرائط التى أخذوها عندما كانوا يستمعوا لأحاديث الجميع؟" تسأل فلافيا -مدرسة التاريخ- ثم تضيف بتهكم شعرى غير مقصود "ضاع كل التاريخ" وتردد الماضى يؤثر على الحاضر أيضًا لذلك يصعب إدراك السياسة المعاصرة "لماذا لا يقول السياسيون الحقيقة ويعترفون أنهم شيوعيون؟" تسأل فلافيا فى منتصف حديث سرعان مايتحول إلى مباراة فى الصراخ فالجميع يتكلم فى نفس الوقت. ومن وجهة نظر المشاهد (المعاكسة للقارئ) فإن هذا الحديث الجار يدل على الارتباك الذى لا يساعد على فهم مدلول الحوار، أو المصطلحات السياسية المستخدمه فى النزاع السياسى الذى تقع فيه الشخصيات.

والمصدر الثانى للنزاع أكثر وضوحًا للمشاهدين وهو التمييز العنصرى. وبتطور المشهد وكلما ازداد الناس ثمالة تحول انتباههم إلى الموضوع المألوف ألا وهو الفرق بين الرومانيين والمجريين. إيانوس -المجرى الوحيد بينهم- يزداد ابتعاداً ووحدة ليكون هدفًا لهجومهم ونقاشهم. وتعبر نفس المصطلحات -مثلها مثل كل شئ آخر فى المسرحية عن النزاع بين الجماعتين بشأن الإشكالية المظهرية للتاريخ ("لقد بدأ المجريون الثورة" يدعى إيانوس) ثمة خيانة فى العرض (فى الشغب المعروض بالتليفزيون رأيت أحد المجريين على الأرض فى حين يركله الرومانيون" تقول لوسيا ويرد عليها جابريل "لقد كان الرومانى على الأرض والمجريون".

وفى النهاية نرى تحريم الرغبات "المجريون المجرمون" يقول بوجدان "لا تقتربوا من ابنتى" ويجيب أيانوس "أنا بالفعل أقوم باغتصاب ابنتك أيها القروى الغبى" وفوق كل

شئ يظهر تصوير التمييز العنصرى كصراع لغوى حين يصرخ جابريل "إذا كانوا يريدون العيش فى رومانيا يستطيعون أن يتحدثوا بالرومانية" ويرد إيانوس "نستطيع أن نتعلم لغتين فنحن لسنا أغبياء" ولكن الغباء له الكلمة الأخيرة بالفعل. فنهاية المجادلة بينهما خرقاء -ثمالة متاحة للجميع- كل شخصية تضرب وتركل وتهاجم الشخصية الأخرى. حتى فى النهاية يوقع جابريل والده بوجدان على الأرض -عن غير عمد- حين يعدل وضع عكازيه. فيتولد صمت مذهل حتى تذكرهم فلافيا والدة العريس بضرورة اتباع اللياقة فى مثل هذه المناسابت "إنه زفاف..لقد نسينا ترتيباتنا..انه وقت الرقص"

إن المسافة مابين مراسم زواج لوسيا الرسمية فى نهاية الفصل الأول وهذه المشاجرة -المطوطة- تضع الثورة كحتمية سياسية وحيوية- بالرغم من مشكلاتها ونقائصها -وسط التاريخ والرغبات وكأنها تأريخ للرغبات. وتملأ موسيقى لامبادا (رقصة الزواج) -غير المناسبة- المسرح فى حين تخرج الشخصيات كل مع رفيقه للرقص. ويبدأ الرقص ويفرض التناقض بين تصرفات هذه المجموعة وشجارها منذ عدة دقائق شكلاً تمثيليًا على تصرفاتهم. إن المجتمع فى تمثيله الجماعى هو أكثر الصور تطوراً فى المسرحية وهو النص الحيوى الأوحد ونتاج الثورات المعاصرة.

ولكن يبدو أن تشرشيل واعية بأن إدراكنا لهذا النوع من المجتمعات قد أفسد مفهوم الآخر بدرجة كبيرة. ولا شك أن مفهوم الغيرية والآخر يتحكم فى هذه الجماعات.

وكما لو أن التحيزات القبيحة التى حولت الحفلة إلى مشاجرة لم تكن كافية فنجد أن الملاك ومصاص الدماء -رمزى العزلة والنفور- يتجسدان فى الحفل ويشتركان فى الرقص. وأخيراً يعطى الأسلوب الحاسم للآخرين واللغة الأجنبية للمسرحية نهاية غامضة للعمل الفنى. فحينما ترقص الشخصيات ويبدأون فى التحدث وتتداخل محادثتهم نجد"فى النهاية يتكلم الجميع فى وقت واحد". واللغة التى يتحدثونها ليست الإنجليزية التى سمعناها خلال المسرحية فهم يتحدثون الرمانية وبالنسبة للمشاهد

(وليس القارئ الذى يقرأ العمل بالرومانية ومعها ترجمتها للإنجليزية) تنتهى المسرحية برؤية عن التغيير والغربة ومشكلة اللغة. فهذه اللغة الأجنبية تمثل "مشكلة" يجب مواجهتها قبل أن نتحرك فى اتجاه الدراما الطبوجرافية بدلاً من الدراما المرتبطة بالجغرافية المكانية.

إن المسرح الوصفى أو الطبوجرافى الممثل فى (الغابة المجنونة، يجعل المعنى الدرامى وقتيًا من خلال إعادة تقييم مدى فاعلية السرد. بالرغم من كثرة استخدام التواريخ فى هذه المسرحية فهى لا تقوم بترتيب الحبكة بحيث يسرى الوقت بلطف. بدلاً من ذلك يصبح التاريخان (ديسمبر ٢١ إلى ٢٨) هما مركز السرد المتعدد وكنوع من "الفراغ الوقتى" لتجربة تروى فقط ولا يمكن مشاهدتها. وظهور هذا الجزء المسدود فى منتصف المسرحيه، وكما نرى عنوان الفصل "ديسمبر" هو أداة المسرحية الأساسية لإعادة بناء المنطق المعتاد للدراما التاريخية.

إن المجموعة التى تتحدث فى الفصل الثانى قد تكون هى نفسها التى تتحدث فى الأول والثالث وأحيانًا لا تكون نفس المجموعة التى تابعنا قصصها فى الفصلين الأول والثالث. وهؤلاء المتحدثين الذين لا نعرفهم من خلال أسمائهم ولكن عن طريق مهنهم يمثلون نوعًا واحداً للتحول عن التعبيرات الدرامية التقليدية. وهم يذكروننا بتحدثهم الإنجليزية غير الواضحة وبلهجة رومانية (كما يدلنا عنوان كتاب السائحين فى باقى المسرحية) بالحدود الثقافية المحددة للتمثيل التاريخى. وفى نفس الوقت تقدم فصاحة وبلاغة قصصهم السرد كتحدى للآخرين والتاريخ. وهم ينقشون -على خشبة المسرح أن لم يكن فى أى موضع آخر- مكانًا جديداً للغة طبوجرافية تعلن عن نفسها مؤقتًا من خلال الفوارق والانقسامات الضرورية فى الرؤية المرتبطة بجغرافية المكان والمشاركة فى التاريخ المسموع والمقروء.

وتدل القصص على تجربة وتفهم لما لا يستطيع أن يظهره التمثيل المتسم بالتقليد والمحاكاة. وكما يقول الرسام فى السطر الأخير من المشهد "الرسم لا يعنى الوصف فقط. إنه حالة روحية ولم أكن أريدأن أرسم لمدة طويلة حينئذ"

لغة المستقبل

إذا كانت (الغابة المجنونة) تضع المألوف كأنه عائلى فإن مسرحية (نهر الدانوب) لماريا إيرين فورنس تضع العائلى وكأنه غير المألوف، وعجيب ويوشك أن ينقرض. فى هذه المسرحية، يمثل موضوع الوطن نقطة اختفاء، حيث يشار إليه مرة أخرى باستخدام مثال أمريكا. وأمريكا الموجودة هنا مثلها مثل تلك الموجودة فى (العودة للوطن) ليست مكانا بقدر ماهى أسلوب ثقافى، طريقة لبناء الحياة التى تجعل بعض الاحتمالات حتمية ولا مفر منها. ومن بين هذه الأمورعلى الطرف الآخر نهاية الذاتية نفسها التى بُنيت عليها الأسطورة الأولى لأمريكا. هذه الذاتية التى توجد الحلول المنطقية والتى تمثلها أمريكا بحداثتها هى أيضًا التى تؤيد الدراما الواقعية.

مثل كثير من المسرحيات الواقعية التقليدية تبدأ (نهر الدانوب) بوصول وتنتهى برحيل الوصول فى بودابست. فيصل بول جرين وهو مواطن أمريكى ويغير تمامًا من حياة عائلة ساندور والتى تقع ابنتهم إيف فى غرامة وتتزوجه ولكن بول (مثل أبطال الدراما الواقعية يمر بمراحل تطور) يتغير أيضًا.

ولكنه يتحول فى جميع المناحى عدا الناحية النفسية فهو فى الواقع طفرة مذهلة، تمر بها جميع الشخصيات. وهذه الطفرة والتى يبدو أنها من تأثيرات الإشعاعات النووية لا يلقى بول باللوم على أحد على وجه الخصوص بشأنها. فمصادرها -على عكس التلوثات فى مسرحية (عدو الشعب)- غير معروفة (وعلى عكس التلوث الذى يعبر عنه إبسن سابقًا) فهى تبدو مرئية كجداول من الدخان ترتفع من وقت لآخر من أرضية المسرح. وهذا السم الغير محدد الهوية المنتشر فى جميع الأرجاء يؤثر فى عالم المسرحية بعمق شديد حتى أن الشخصيات تتسلل من ارتباطها النفسى وتدخل فى جو تشخيصى غريب وفيه يزدوج كل منهم وترافقه العرائس فى الازدواج. لذلك فإن

العملية التشخيصية فى المسرحية على وشك أن تكون على النقيض من تلك الموجودة فى مسرحية (عدو الشعب) حيث تصبح الكارثة البيئية هى الأرضية لاكتشاف النفس ودراما أمراض البيئة. والبطولة هنا عكسية بمعنى أن اكتشافه لسوء المكان الروحانى بين قرنائه فى المدينة لا يجعل الدكتور ستوكمان يغلق الباب -مثل نورا- على عالمهم بل أن يقف فى موقعه الصحيح فى منتصف خشبة المسرح). وفى (نهر الدانوب) تؤدى الكارثة البيئية لفناء وتدمير كامل للأنفس حتى تصبح مسألتا البطولة والمسئولون ضرب من السخف.

وبتجاوز المبدأ النفسى فى البناء الدرامى والحبكة تصبح المسرحية فى جزء منها نقد للدراما التى سبقتها ويكشف تحليلها عن ترابط مذهل بين المبدأ الدرامى المرتبط بآفات البيئة المتواجد فى الدراما المبكرة ونوع خاص من التدمير. وهى تعلن أن ماكان يعتقد بأنه النقطة الحيوية للدراما المرتبطة بآفات البيئة هو العزلة عن الطبيعة وتظهر نتيجة الحتمية فى الدمار البيئى ويظهر المرض الناتج عن الإشعاع فى المسرحية فى شكل محاكاة تهكمية لهذه النوعية من الأنفس والتى ظهرت فى دراما أمراض البيئة فى شكل "صوت" ذى قيمة وغير مجسد يعبر عن وعى بالذات بإدراكه لبعض الحقائق المصيرية عن بيئته أو بيئتها (المكان). وفى نهاية المسرحية تنقسم الشخصيات الرئيسية إلى عرائس ومتحكمين فى هذه العرائس وتصبح دراما الضمير اللا جسدى بالفعل عرضًا للعرائس.

تتبقى هذه العرائس فى صلب الحديث غير المباشر عن أمراض المكان. وقبل أن تُفك خيوط هذه العرائس يجب على المسرحية أن توضح الحقيقة المهمة الأخرى، حقيقة إيذاء الجسد ومعاناته وخسارته عندما نلقى بالطبيعة جانبًا. وحيث إن المسرح التقليدى أسكت مطالب الجسد والطبيعة فلا بد لنا من صياغة لغة مسرحية جديدة تعبر عنهما. مثل مسرحية (الغابة المجنونة)، تقدم مسرحية (نهر الدانوب) معالم المكان، وتعطى

وضعًا خاصًا للغة والمكان وتختبر مدى موافقة هذه المعالم المكانية مع المعانى المسرحية التقليدية. وفى حين تضع مسرحية (الغابة المجنونة) المعالم الجغرافية لتعمل على حل مشكلة التمثيل التاريخى فإن فورنس يستكشف موقع اللغة فى التوصيف المأساوى للآخرية. ومثلما نرى فى مسرحية (الغابة المجنونة) فإن مكانة اللغة تظهر من خلال استخدام لغة أجنبية وهى المجرية وفى أسلوب مشابه لأسلوب تشرشيل فى "كتاب السائحين"، ويستخدم فورنس شريط تعليم اللغة ليقدم معظم مشاهد المسرحية الخمس عشرة. فكل مشهد يبدأ بإذاعة إعلان مسجل على شريط ذاكراً رقمًا ومحتوى درس فى اللغة، فالمشهد الأول يعلن فيه "الوحدة الأولى الجمل الأساسية". بول جين يقابل السيد ساندور وابنته إيف" وتظل هذه المقدمات المسجلة غير مثيرة للاهتمام حتى عندما تصبح الشخصيات والظروف أكثر خطراً وحتى عندما يصل بول إلى درجة اليأس يقول الشريط "الوحدة العاشرة. الجمل الأساسية يزور بول جرين السيد ساندور ويتناقشان حول الطقس" ويقال فى المشهد التالى "الوحدة الحادية عشر. الجمل الأساسية. بول جرين يذهب إلى الحلاق" بالرغم من أن الحلاق فى هذا المشهد يمسك برجل بول ويقول "ماذا يستطيع المرء أن يقول؟ أنا أريد..أنا أريد حليب؟ أرجوك اعطنى الجعة؟ لحم؟ أنا أحس بالجوع الشديد؟ إنه قلب الأمة.. إن الجو بارد. الأرض باردة".

ويمثل الجو نقطة نعود إليها دائمًا فى المسرحية والطريقة التى يظهر بها مضادة تمامًا لاستخدامه الرمزى فى مسرحية ستيفن بولياكوف (العودة إلى الأرض) والتى سوف أناقشها فى الفصل التالى. لكى نأخذ فكرة واضحة عن هذا الاستخدام علينا أن نعرف حقيقة أن العنوان الأصلى للمسرحية كان (سطر قد قالته إيف) "تستطيع أن تسبح فى الدانوب لكن الماء بارد للغاية". وعندما يتقابل بول والسيد ساندور للمرة الأولى ويذكر بول أنه من الولايات المتحدة نستمع إلى هذه المحادثة (وتبدو مثالاً حيًا للغة المستخدمة بكثرة).

السيد ساندور: ما الجديد فى الولايات المتحدة؟

بـــــــــــول: الجو سيء.

السيد ساندور: أهو كذلك؟

بـــــــــــول: نعم لم يكن المناخ جيداً قبل ذلك

السيد ساندور: نعم. أرى ذلك

بـــــــــــول: وكيف حال الطقس فى بودابست؟

السيد ساندور: لقد كان سيئًا فلم يكن المناخ جيداً قبل ذلك.

وعندما تتحدث إيفا فيما بعد عن برودة الدانوب تقدم سببًا مشابهًا فتقول "إن الطقس بارد. لقد تغير". وهذه النقطة تتكرر مرة أخرى فى نهاية المسرحية عندما ظهرت طبيعة التغيير بجديتها وصرامتها. وعلى النقيض من مسرحية (العودة إلى الأرض) لا يلعب المناخ دوراً رمزيًا فلا يوجد تشخيص هنا. والتغيير فى الطقس لفظى للغاية ويتضح لنا أنه لن يعود لطبيعته مع تحسن حالة الشخصيات. وفى هذا النطاق فإن المحادثات المهذبة بين بول والسيد ساندور عن الطقس كما فى المشهد العاشر تعطينا تحولاً طفيفًا لأحد الأنماط المعتادة فى اللغة.

"نحن السلالة الحمقاء"

على أيه حال فإن الأسلوب الطبوجرافى الرئيسى للمسرحية ماهو إلا امتداد للشريط الافتتاحى وتأثيره على المعنى المسرحى الذى لا يمكن إغفاله. وبجانب الإعلان المذاع تنادى المسرحية بإيجاد نسخ مسموعة لبعض المحادثات لتلازم بعض المشاهد بحيث يسبق مايقوله الممثل النسختين المسجلتين الأولى بالإنجليزية والثانية بالمجرية (وبذلك

تقال الجملة ثلاث مرات وفى بعض الأحيان تقال النسخة المجرية فقط فتصبح مرتين فقط). وتنادى الشركة المنتجة بعرض هذه الشرائط بأسلوب رسمى لتتعارض مع الأسلوب الطبيعى الذى يقوله الممثلون والحوار نفسه يجعل التمثيل الطبيعى أكثر صعوبة حيث إنه عادة يتبع الأسلوب الذى يفضله كتاب اللغات الأجنبية وهو الأسلوب الرسمى وليس العامى.

ويفتتح المشهد الأول والذى يتقابل فيه بول مع عائلة ساندور وكأنه درس فى المحادثة فهو تبديل للهزل وتأكيد للهويات. وأول خمس محادثات تحتوى على كلمات مدسوسة مسجلة بكلتا اللغتين. والعلامة // فى النص المكتوب تدل على مواقعها):

بـــــــــول// صباح الخير سيد ساندور// أعتقد أننا تقابلنا عند عائلة سميث البارحة.

السيد ساندور// نعم أذكر ذلك.أنت بول جرين.

بـــــــــول// نعم

السيد ساندور// (يقف ويسلم باليد على بول)// خذ مقعداً من فضلك (ويجلسان).

بـــــــــول// أشكرك

السيد ساندور// هل أنت مجرى؟

بـــــــــول// لا أنا من الولايات المتحدة.

وتوقيت الشريط هذا أو على الأحرى توقفه عند ذكر الولايات المتحدة يهدف لإعطاء رمز الولايات المتحدة "دخولاً ضخمًا" فى مسار المسرحية ونرى أنه فى كل من مسرحية (الغابة المجنونة) و (العودة للوطن). كان استخدام هذا الرمز محدداً ومقيداً بالأحاديث بين الأشخاص -الساقى الذى يظهر فى مشهد واحد- أما بالنسبة للآخرين فإن رمز أمريكا مثله مثل الدخان الذى يندلع من أرض المسرح على فترات يظل ببساطة ممسكًا بزمام موضوع المسرحية الرئيسى.

والمشهد الذى يشترك فيه رمز أمريكا فى المسرحية بشأن الآخرية والتدمير تدور أحداثه فى مطعم عندما كان موضوع الحديث وهو الطعام واحداً من أفضل موضوعات المسرحية. فمحادثات عدة فى المسرحية بجانب هذه المحادثة تركز على الطهى وأنواع عدة من الطعام وبلغت ذروتها عندما طلب الحلاق فجأة أى شئ يخفف من جوعه. ففى هذا المشهد ينقطع الحديث المستمر عن الطعام المتنوع فجأة حين يضيف الساقى -والذى انتهى لتوه من قراءة قائمة الحلويات- "هل لى أن أقترح الفواكه الطازجة؟" فبمجرد نطقه لهذه الكلمات "تتجمد" إيف وحتى الساقى نفسه وتتوقف الموسيقى. ويرتجل بول بسرعة هذا التشخيص العجيب للثقافة الأمريكية:

"لقد جئت من بلد نسمع فيها المقترحات. لقد اخترعنا صندوق المقترحات. وأفضل الاقتراحات قد تخرج من أقل الأماكن غير المتوقعة. نحن نقدر الأفكار. ولا نتردد فى تنفيذ هذه الأفكار. ونحن ننظر بعين الاعتبار للأفكار التى تقدم إلينا ولانتراجع فى تنفيذ الأفكار خوفًا من الظهور بمظهر الحمقى. نحن لا نخاف من الظهور بمظهر الحمقى لأن معظم الأفكار الجيدة تتنكر فى شكل أحمق. لا نخاف من الظهور كحمقى فنحن الجنس الأحمق."

ان جميع مصطلحات المقارنة الثقافية المفرطة قد تنحت جانبًا "أنت أحمق" يقول الساقى "ولكن بالسرعة تحركك للأمام؟!" وبعد دقائق يبدأ فى أطول خطب المسرحية، الحديث الأمريكى، وأيضًا "متحدثًا بسرعة كبيرة" مثلما فعل بول. وفى هذه المرة يتسمى بول وإيف فى مكانهما حتى تنتهى الخطبة.

وبجانب التشخيص المعتاد لأمريكا كأرض السرعة والحركة يضيف الساقى فى كلامه فكرة الخفة من خلال عبارة "أن يسافر بخفة" ثم يتبع أسلوب الترابط اللفظى فيبدأ فى الحديث عن كراهية الأمريكيين للأعباء (والتى هى "ثقيلة" بدلاً من "خفيفة") والمعوقات والتأخيرات وعملية التطويل من أى نوع كانت. "إن الأشكال عندكم أقصر

وكذلك فترات الالتزام" وبالرغم من هدف المتحدث وهو المجاملة والاحتفاء بالأسلوب الأمريكي فإن أسلوبه (اللغة والتركيب عن طريق الترابط اللفظي غريب للغاية) تهكمي حتى إنه يسخر كلية من رمز أمريكا.

وتظهر "خفة" أمريكا بالتقابل مع ثقل المجر ("نريد للأشياء أن تستمر ولكننا نتعب منها... إن الأوعية ثقيلة جداً والأحذية تعوق سيرنا والملاءات التى ننام عليها فلا نستريح فى نومنا" ويبدو هذا الحديث كوميدياً وكأنه كارتون ساخر. ويوحى حديث الساقى بكل من حقيقة وخداع النمطية الثقافية.

أما باقى المسرحية فيصف نوعًا آخر من الحقيقة على لسان الشخصيات (بالرغم من كونهم إما فى شكل خفيف أو ثقيل) فإنهم يمرضون ويعانون بالتساوى كما يقول بول "إنها تعانى من الكحة وأنا من القئ وأنت من الإسهال".

بالرغم من ذلك فإن موضوع الاختلاف الثقافى له توابعه غير الثانوية فى تصوير المسرحيه للدمار العالمى. وعلى النقيض فان الحاجة لإعادة رسم الوضع الحالى المرتبط بالمكان والهوية الثقافية يظهر فى صورة حيوية لشرح المسرحية لهذا الموضوع العاجل. بالإضافة إلى ذلك فإن الدروس فى اللغة والتى تقدم وتعطى لونًا لمعظم مشاهد المسرحية ماهى إلا عبارات غامضة خاصة بالاختلافات الثقافية وتجمع كلاً من الإحساس بالآخرين فى الثقافات الأخرى والترجمة. إن المجرى "الثقيل" والأمريكى "الخفيف" يستطيعون التواصل مع بعضهما البعض حتى لو كان ذلك على مستوى الحديث عن الطعام والطقس (وكلا الموضوعين يثبتان جديتهما مع تقدم أحداث المسرحية).

وليس موضوع البحث فى المسرحية هو الاختلاف الثقافى فى حد ذاته ولكن نظرة لهذا الاختلاف تحط من قدر المطالب الشعرية والذاتية فى العلاقة القوية بالمكان. فالفرق بين التواجد فى مكان ما والانتماء لهذا المكان يتضح فى تصوير موضوع

السياحة والذى يظهر حين ترافق إيف بول فى جولة سياحية فى بودابست. وأيضًا يتضح تشبيه السياحة فى الاستخدام المستمر لمجموعة التعبيرات "الستائر الملونة فى خلفية المسرح" بأسلوب مشابه للكروت البريدية، يرسم المواقع المتعددة" وكالعادة فإن مجاز السياحة سلبى إذ يوحى بارتباط الآخرية عن طريق إعادة شرح مصطلحاتها فى رتابة. ويمثل شرح إيف لبودابست واقعية مبتذلة وغير رشيقة تظهر فى النص المكتوب عن السائحين:

> *"تقع بودابست على جانبى نهر الدانوب وتقع "بودا" على الجانب الأيمن و"بست" على الجانب الأيسر ويوجد ستة جسور بين المدينتين ومن على جبل "بودا" تستطيع أن ترى "بست" ويوجد البرلمان فى ناحية "بست" والكاتدرائية ليست بعيدة. وبودابست مليئة بالمغاطس والحمامات على سبيل المثال يوجد مغطس فى جزيرة مارجريت فهو جميل للغاية وتوجد مياه ساخنة وباردة وتقع الجزيرة فى وسط نهر الدانوب".*

وفى نهاية هذا الحديث الممل تقول إيف هذا السطر عن نهر الدانوب "وإنه بارد للغاية بحيث لا يستطيع أحد السباحة فيه". ومن الصعب هنا ألا نرى الارتباط حتى ولو كان غير منطقى بين هذه الحقيقة المؤلمة والابتعاد عن المكان والذى يظهر فى وصفها الرتيب والمغالى فيه. ويظهر الارتباط بوضوح فى نهاية المسرحية حيث تنبع قوة حديث إيف الأخير من صلة مختلفة تمامًا مع المكان:

"دانوبى...إنك حكمتى...نهرى الذى يأتى إلى، إلى مدينتى، بودابستى..أقول لك الوداع. وأنا أحتضر أنت آخر ما أفكر فيه، صديقى المريض. هذه نهايتك..هاك يدى فأنا لا أعرف نفسى بعيداً عنك ولا أعرفك بعيداً عن نفسى هذه هى الساعة..فنحن فى النهاية نموت يادانوبى..الوداع"

ويذكرنا السيدساندور فى السطر الأخير من المسرحية حين ينادى عبثًا على ابنته "إيف". أقول يذكرنا بسخرية بإيف أخرى ورحيل آخر. واسم بول الأخير، جرين، هو تهكمى أيضًا فالعالم الذى يرحل إليه آدم وحواء هنا هو عالم لا ينبض بالحياة.

ولا يدل رحيلهما على معاناة بل آمال وإمكانات عريضة فى عالم أفضل و"تضحيتهم" ستخلف وراءهم عائلة مفككة. وهذا الرحيل ببساطة "لا جدوى منه... فليس هناك مكان آخر" وفى النهاية سوف تفنى كل الآفات الموجودة، بدمار الأرض.

الفصل الخامس

وكالات السفر

يعتقدون أنهم أتوا إلى أرض الفرصة، إلى مجتمع متعدد الأجناس، إلى وطن آندرو.

(الحضور من أجل الاستقرار بقلم ستيفن بولياكوف *Poliakoff*).

مع منتصف هذا القرن، تدخلت الخبرات الواسعة للهجرة واللجوء لتحديد شكل المنفى بصورة قاطعة. إن حركة العمران الواسعة التى تميز بها النصف الثانى من القرن العشرين قد أوجدت علاقة مختلفة بدرجة المكان والذات والموقع، علاقة تختلف عن مثيلتها التى تعلقت بالحنين إلى الأرض والتى شاعت فى العصر الحديث لمدة طويلة. فواقع الهجرة يخلع الحقيقة والواقعية على تجارب الخروج من الوطن وعدم التكيف مع المكان الجديد والتى أعطت الحديث عن الحنين إلى الوطن المعنى المجازى الملائم. ففى الدراما، تظهر إحدى الانعكاسات الأساسية لذلك التغيرمن الفهم المجازى إلى الفهم الواقعى لعدم التكيف مع الأرض، فى شكل نموذج للذات المعدلة. بينما كونت الدراما التى تتناول ملحمة الخروج من الوطن ماهيات ثابتة بأن وضعت الأشخاص فى مرحلة انتقال داخل وخارج المجتمعات الثابتة، إن الدراما الحديثة والتى تتخذ عدم الثبات الاجتماعى كنموذج لها، تتتبع صعوبة تكوين ماهيات ناتجة عند تجربة الهجرة إلى أساس غير ثابت.

وكما تظهر مسرحية "إدواردو ماتشادو*Machado* "البيض المكسور" فإن حقيقة انتزاع الوطن والملكية هى التى تدخل مع تكوين..."ماهيات العالم الحديث". وإذا تحدثنا عن عودة أسرة إلى بيتها المهجور فى كوبا، فى عالم يبدو فى زمن آخر أو

كوكب آخر، نجد أحد المهاجرين يتعجب "البيت مازال قائمًا...، مازال هناك". ويظهر المعنى الأساسى لهذه الحقيقة الغريبة على لسان أحد أعضاء الأسرة: "لكننا لم نعد كما كنا" وتؤثر هذه الدقة الشديدة لعدم التوافق مع المكان.. ("أوحشتنى أرضية المنزل، والنوافذ، والهواء، والسقف") على كل جزء من تجربة الهجرة، وتلون كل شئ بها، وينتج عن ذلك ذات متصدعة، بل ينتج انفصام فى الشخصية.

..بيتى...بيتنا. أحيانا أشعر أننى أعيش هنا وهناك فى نفس الوقت. كما لو كنت تركت روح مزدوجة هناك. فعندما أذهب إلى جنازة، أنظر خلال النوافذ وأنا أقود السيارة ولكننى أرى شوارع جوانا بكوا وليست ميامى. ومنذ فينه، نظرت مطرقًا لأرضية المرقص وظننت أننى عدت إلى قاعة الرقص بالوطن.

ويبدأ الانفصام فى الشخصية فى تجربة المهاجر، كما فى تجربة المنفى، بتمزيق العلاقات بشكل مؤلم وعنيف. وكما كتب جاليرمو جوميز-بينا ***Gomez -Pena*** "عندما كنت طفلاً أثناء أزمة المكسيك، عبرت الحدود فى عام ٧٨ وأثناء ذلك كُسر بداخلى شئ للأبد" (مجاهد من أجل جرينجو سترويكا) وبعد الانكسار يأتى درسًا فى الوحدة بأشكال وصفات عدة مصحوبة بإحساس بطئ ومتزايد بالضياع فالهجرة، على عكس النفى، تُعد عزلة آخذة فى التطور تنشأ عبر السنين وأحيانًا تستمر طوال العمر، وهى عملية حتمًا تظهر شبح العودة، والحاجة إلى استعادة المعنى الصحيح لهذا المكان الموغل فى الحقيقة والذى خلفه المهاجر وراء ظهره. بمعنى أن الحديث عن العزلة يظهر فى مكان قصى من الحنين التقليدى الارضى، خلف ملحمة الرحيل وشعرية النفى.

وواقعية الهجرة تكشف الغطاء عن فحوص المفهوم التقليدى للحنين للأرض، وشبح الوطن. وصوفية هذا الشبح تكمن فى تخطيه لفكرة الموطن المنفرد للأسرة: كما أوضح ديفيد صوفر "ويمكن أن تشير على حدٍ سواء إلى المنزل، والأرض، والقرية والمدينة، والمنطقة، والبلد، أو فعلاً إلى العالم...وبذلك تنقل الارتباطات العاطفية من جزء إلى باقى الأجزاء".

وتلك القوى الرمزية هى التى تتفاعل وتجيز ما يسميه "صوفر" النظرة المنصبة فى المركز للطبيعة الإنسانية، وطبقًا لتلك النظرة فإن كافة أشكال التجوال وانعدام الهوية وعدم التوافق مع المكان يعد موصومًا ومشوهًا وغير قانونى بل يعد مرضيًا. فمسألة "الولاء للأرض" والتى تجعل من الوطن رمزاً للنظام والثبات، نجدها مخالفة "للأساطير الباحثة فى مسألة تمركز اللجوء"، والموجودة فى ثقافات عدة، "وهى تحث على تخطى المجتمع والأرض".

ويبدو التوتر بين شكلى ميثولوجيا الأرض -الوطن والرحلة - على أحسن مايكون فى أمريكا، حيث تظهر إحدى أكثر الايقونات غزارة وهى عبارة عن نقوش وزخارف تحمل عبارة "الوطن، ياللوطن الجميل"، "نجد أن بين كل خمسة أمريكيين شخص يغير موطنه فى خلال عام". وتظهر أشكال التوتر فى رغبه الأمريكى فى كل من الثبات من المكان والحركة فى سياق الهجرة (ثوريو) من مكانه المعد بعناية والذى أعده وولدن بوند: "نحمد الله، إننا لسنا مثبتين بجذور فى الأرض، كما أنا هنا ليس كل العالم". والثلاث مسرحيات التى سأناقشها فى هذا الفصل تتجاوب بشكل مختلف مع سلسلة من تجارب الهجرة والتى وضعها جوميز - بينا تحت موضوع المقابلة غير المتوقعة والفقدان المفاجئ: "فعبور الحدود يعنى أكثر من تعلم الإنجليزية بكثير لأول مرة، كان علىَّ أن أواجه خلاف البروتستانت، والمذهب البرجماتى، والإحساس العالى بالفرديه والعنصرية كأساس يومى. ولأول مرة فى حياتى كنت فعلاً وحيداً وخائفًا، دون أسرة، أو مجتمع أو لغة" (مجاهد من أجل جرينجو سترويكا). وفى نفس الوقت، فإن المسرحيات الثلاث تلخص قصة هذا الكتاب بوجه عام: المسرحية الأولى بقلم ستيفن بولياكوف "الحضور من أجل الاستقرار". تُعد نموذجًا لتأثير الهجرة على الفن المسرحى الخاص بالواقعية التقليدية بحيث تخصص وتسخر من بعض الأحاديث الهامة. والمسرحية التانية، "صيد الصراصير" بقلم جانوسز جلوواكى ***Glowacki*** تربط الهجرة

بصورة أمريكا. وتستفيض فى عرض مشكلة العودة للوطن بأن تربطها بشكل صريح بالتشرد الحقيقى. وأخيراً مسرحية "منزل رامون إجليزيا" بقلم جوزى ريفيرا تتطلع إلى دراما التعددية الثقافية، وهى موضوع الفصل التالى، وتستكشف العلاقة بين الهجرة وأشكال الوطن كمنزل والوطن كأسرة.

الكتابة فى الوطن: القصة والبحث عن مكان: إذا حكمنا من الحبكة القصصية فقط، فإن مسرحية بولياكوف.."الحضور للاستقرار" كان يمكن أن تكون نموذجًا للدراما العصرية التى تتناول الانتزاع من الوطن. وإنما هى الشكل الجديد للحنين إلى الوطن الذى يطوع شكل الانتزاع من الوطن لأغراضه. وفى ضوء النظرة الجديدة. للحنين إلى الوطن تتبدل شعرية المنفى المرهقة وملحمة الرحيل الميتة بقلق الهجرة الذى تشوبه الكآبة ولكنها لا تعرقل نجاحه. وهذا القلق يظهر فى صورةبحث عن شكل قصصى جديد ملزم للتعبير عن الذات ومع ذلك، فالشكل القصصى الذى يظهر قديم، يلزم الذات ويوجهها نحو نموذج من نماذج الهوية شديد التراجع والتقوقع.

فمسرحية "الحضور للاستقرار"، هى قصة المقابلة الخارقة للعادة بين شخصين عاديين متطابقين، مقابلة تحيطها أشكال الغموض الشديد التى تتداخل مع النزعة للرحيل إلى الغرب. فالشخصين كونا خبرتين متناقضتين عن الهجرة. هالينا امرأة بولندية، "أحدى خمسة عشر طالبًا ناضجًا فى دورة تبادلية، وهو نظام داخلى بكلية الآداب بلندن. وهى تريد أن تبقى بإنجلترا بعد نهاية الدورة، تريد أن تظل وتستقر نهائيًا. وقد تولى مشكلتها آندرو، وهو رجل أعمال إنجليزى فى منتصف الثلاثينيات، والذى يساعد الباحثين عن الهجرة للمملكة المتحدة فى وقت فراغه. نيڤيل صديق آندرو محامى، يشارك هالينا البطولة فى المسرحية، والتى تبدأ بمقابلة غريبة بين الثلاثة فى الصباح الباكر لأحد الأيام بشقة نيفيل.

ومع تطور المسرحية، تظهر الشقة على أنها بطل من أبطال المسرحية وذلك بسبب مظهرها وموقعها المفهوم ضمنًا. ولكن فى الوقت الحاضر، تعد الشقة موقعًا مناسبًا لاختيار قصة غريبة إلى حد ما بين الثلاث شخصيات ويبدو أن آندرو قد سأل نيفيل لماذا كان يرغب فى الزواج من هالينا لكى يحصل لها على أوراق الهجرة؟ وهما الآن يتقابلان لأول مرة، ولذلك فكلاهما، ومن المفترض أن يكون نيفيل أكثر من هالينا، يستطيع أن يسأل أى سؤال ويزيل أى ريب قبل الشروع فى إتمام إجراءات الزواج غير الشرعى.

ويبدأ نيفيل كلامه بأن يذكر أننا فى وقت الفجر: "لم أدرك أنك قصدت لقاء فى الفجر". ثم يبتسم (وهى علامة على ما يبذله من مجهود ليتحكم فى قلقه ويبدو ذلك الرجل الإنجليزى الواثق من نفسه) ويردف قائلاً: "انا فعلاً لست فى أحسن حالاتى فى هذا الوقت المبكر. ويعد اقتناع نيفيل بأنه هو الأحسن فى الواقع، هو حجر الزاوية ليس فقط فى شخصيته ولكن فى الصرح الذى ينتمى إليه: ألا وهو الغرب الحديث، والحضارة الأوروبية فى نهاية القرن العشرين. وعندما يبدأ التصدع والانهيار فى ذات نيفيل صلبة التكوين، كما سيحدث تحت تأثير هالينا بحكمها الصامت، سيحدث ذلك لأن الحضارة التى تعكسها ذات نيفيل ستنهار هى الأخرى وتتفسخ.

ومع ذلك، ففى الوقت الراهن لا توجد أى أخطار ظاهرة. نيفيل شخص له مكانة بكل معنى الكلمة: يتضح أن مكانه فى العالم والمجتمع، وكذلك مكانه المادى الواقعى، وهى شقته، يتمتع ليس فقط بالأمان وإنما بالثبات بدرجة تمكنه بالقيام بعمل خيرى غير مشروع فى سبيل مساعدة أخ له فى الإنسانية.

والسؤال الوحيد الذى سأله نيفيل عن هالينا مثل أن يستدعيها آندرو هو: "هل تتحدث الإنجليزية؟" ولم تنتظر هالينا حتى يتم استدعائها؛ وإنما لفت إلى الحجرة، بينما هو يسأل السؤال، لتجيبه وهى واقفه وراءه "نعم اعتقد ذلك" ويبدو أن إتقان

هالينا للإنجليزية مسألة مهمة بالنسبة لنيفيل، فهالينا ليس فقط تتحدث الإنجليزية بطلاقه وإنما فى بعض الأحيان، كما هو الحال الآن، تستخدم التعبيرات الاصطلاحية بشكل مؤثر. فارتباط اللغة بالمكان (والذى أدى إلى الامتداد إلى الطوبوغرافيا الناضجة والتى رأيناها فى الفصل السابق) يعد من التيمات الرئيسية المتعلقة بالقلق الناتج عن الهجرة، ومن بين الملاحظات التى أبداها نيفيل لهالينا إعادته نطق اسم أسرتها والذى نطقه آندرو بشكل خاطئ. فتصحيح نيفيل ورد فعل هالينا يعتبر جزءاً من عملية تبادلية تكشف الكثير عن موقف هالينا الطارئ. فقد نطق آندرو أسمها "هالينا سونيا رودز يويزوانا" وأردف قائلاً "هذا صحيح" أليس كذلك؟" وقالت هالينا "نعم" حينما يعلق نيفيل "ألا يجب أن ينطق ردوزيو يزوانا؟" حيث نطق الاسم بشكل مختلف. ويحمل رد هالينا خليطًا من السخرية واليأس وهما صفتان ستميزان أكثر معاملاتها مع ذلك الرجل الواثق من نفسه ذو المكانه المرموقة، حيث تقول: "نعم أعتقد ذلك، هذا يبدو أفضل".

ويتضح من المحادثة التالية، والتى يتحدث فيها نيفيل وآندرو عن هالينا، أكثر من الحديث معها، لأنه فى الوقت الحالى يقع مصيرها بين أيديهما. وموضوع المحادثة هو "هل توجد أى طريقة أخرى لدخول هالينا إنجلترا واستقرارها دون اللجوء للزواج". ويبدأ آندرو فى الاستفاضة فى سرد العوامل السلبية. فيما يختص بتوطين هالينا. ويشرح آندرو، التوطين هو المصطلح الرسمى الذى يستخدمه ضباط الهجرة. وبشكل غريب ليتخذ نيفيل مجلسه على آله كاتبة كهربائية، وبعد افتتاحية آندرو المستفيضة وسرده للعوامل السلبية، وبكتب نيفيل ويقرأ ملخصًا لها بشكل عبثى "متأخر جداً"، أولاً، ثم "وقت سيئ" و"الوضع المهنى - غير موجود". فإذا ما نظرنا إليها معًا، نجد أن تقرير آندرو المشحون عن مشاكل هالينا وملخص نيفيل الموجز يوضح مستوى من العزلة من جانبهما، ويشرح تمامًا قرار هالينا الذى يأتى فى مؤخرة المسرحية بألا تقبل عرض نيفيل.

ويتضح وعى نيفيل المتفتح لموقفهما بالمقارنة بنيفيل وليس المقصود هنا نيفيل الذى يحمل إمكانية المساعدة وإنما نيفيل الشخصى -وماهو عليه- يتضح فى المقطع الآتى:

آندرو: لسوء الحظ، فإن هالينا ليست من مشاهير المنشقين، أو حتى الصفوة من أعضاء التضامن، فلا يوجد سبب ملائم هنا، ولا هى بالشخصية المرغوبة قوميًا، مثل الباليرينا، أو لاعبة أوليمبية، أو لاعبة ملاكمة، أو لاعبة إسكواش، أو حتى مخرجة أفلام!

هالينا: (جالسة وبجانبها حقائبها تحملق للأمام). لا، أعتقد أن هذا قد يكون صحيحًا (سكتة بسيطة) أنا لست كذلك.

ويشرع الرجلان فى التحليل الدقيق لما يسمونه "قصتها"، باحثين عن "أى زاوية ممكنة" فبعدما روت لهم هالينا قصة باردة مؤلمة عن صدمات الطفولة والتى تلتها ثلاثة عقود من التشرد البطئ، يعلنون أن "ذلك شئ عادى جداً". ويتمادى آندرو قائلاً إن هالينا "ضحية حادثه بسيطة من حوادث التاريخ لا ترقى لأن يسجلها التاريخ". وتستمع هالينا لذلك الحكم المدمر الذى أصدروه بشكل عابر، وتنطق كلمة واحدة يستشف منها المستمع ما تكشفه من تمكن عميق وشعرى من اللغة الإنجليزية، حيث تقول "بكل تأكيد".

وينتهى الفصل بقرار نيفيل ببقاء هالينا فى شقته، حيث يقول: .."المكان فسيح هنا". وتكشف الحجرة التى تضج بها الأضواء حقيقة ماقاله نيفيل، ونحن الآن فى الحجرة ذات اللون الفاتح القديم. "وبالكاد نلاحظ الدواليب، والأبواب، والنوافذ التى تمتزج تمامًا بالحوائط فاتحة اللون مما يؤكد رحابة المكان ببساطة.

ومن البداية تبدو هالينا غير منتمية إلى مكان نيفيل نجدها وقد أثقل ممشاها حمل من القاذورات: حقيبتان من البلاستيك محشوتان. وعندما يدعوها نيفيل للبقاء، توضح له أنها.."أحدثت فوضى بالفعل". (إحدى الحقيبتين تمزقت وغطت محتوياتها أرضية المكان). ومن الواضح أن الفوضى ستتسع، وأن التغير الذى سيمر به هذا المكان المعقد على مدار المسرحية يؤكد عرض المسرحية نوعًا جديداً من لغة وحوار الحنين إلى الأرض، وهو حوار نجد فيه البطل المستقر والذى يكون قد ذاق شعرية المنفى فى مواجهة مع الشخص الذى تفوق حاجته إلى وطن ذلك الشعور بالحنين إلى الوطن الذى يشعر به العائد لوطنه حتمًا. (ونعلم أن نيفيل كثير الأشعار، يمتاز بتفوقه وإتقانه للغات، لكنه منعزل، ووحيد وفى حاجة إلى مغامرة لكسر رتابة الطبقة الوسطى الناجحة التى ينتمى اليها).

ومع ذلك فإن الحوار الذى سيتطور بين نيفيل وهالينا ليس تامًا فى ذاته وإنما يعتمد فى منطقه وحيويته على المجتمع الذى ينتمى إلى نيفيل، ويمثل مكتب الهجرة أكثر العناصر المتخفية التى تمثل قوة وآلية المجتمع، ويبدو تغير المكان فى أول الأمر واضحًا فمكتب الهجرة نسخة غير مزينة -من شقة نيفيل: "تم إزالة إحدى المربعات الملونة من الحائط الرئيسى ليكشف عن حائط متآكل". وفى الوقت الراهن، يتضح أن مكتب الهجرة مكان ضيق وقذر. وبعد مشاهد، سيظهر المكان أرحب متخذاً كثيراً من مشاهد الرفاهية الموجود بشقة نيفيل. وفى النهاية، فى الفصل الثانى، سيشغل المكتب خشبة المسرح كلها مكتسبًا جميع المعانى والأعماق الجديدة.

ويعد الاستخدام الرمزى لخشبة المسرح عند بوياكوف جزءاً من عملية المودة محددة -يقوم بها هو وعدد من كتاب المسرح المعاصرين- وهى عودة إلى بعض أشكال البناء -كذلك إلى بعض الاهتمامات الأساسية للواقعية التقليدية. وتصطبغ الواقعية الجديدة بصبغة شديدة من السخرية. وتقوم الواقعية الساخرة بفصل العلاقات الثابتة فى مسرح

الواقعية التقليدية، وهى العلاقات التى تقوم بين الشخص والدور، خشبة المسرح والمكان الخيالى، بين الحديث والذات، وبين الكلمة المنطوقة والمعنى.

ويضرب تحول أثاث خشبة المسرح فى الفصل الثانى مثالاً غنيًا على دور الواقعية الساخرة على مستوى المكان، فخشبة المسرح، لم تعد تمثل شقة نيفيل، وإنما قاعة الاستقبال فى مكتب الهجرة (وهو نفس المكتب التابع لضابط الهجرة بيرس ***Peirce***، والذى ظهر آنفًا كمتغير سيئ إذا ماقورن بشقة نيفيل الممتازة) ويحيط بقاعة الاستقبال حائط هائل "يظهر عليه صورة لأناس قادمون للشاطئ مخلفين البحر وراءهم، يظهرهم كأشياء مسافرين يواجهون المدينة المتألقة الواقعة على التل، عبر مساحة واسعة من الخضرة. وقبلما تظهر الأحداث المتوالية السخرية من هذه الصورة، نجدها تنضح بالزيف، بل أننا نراها مفعمة بالسخرية. كما توضح خشبة المسرح، "أن شخصًا ما رسم نقشًا كبيراً على الجدار يمثل وحشًا يظهر خارجًا من الماء مكشراً عن أنيابه". ولن ننتبه إلى دلالة هذا الوحش إلا عندما يحل المشهد الثانى حيث نجد بيرس وزميله بووث ***Booth*** مشغولين، كما يتضمن الفصل أهم المقابلات التى أجرتها هالينا. ويظهر المشهد الأول من الفصل الثانى بشكل واضح: نجد مكتب بيرس ذو حوائط مستديرة أمام السور الخلفى والجدار. ومع اتساخ الجدار الذى يحيط بباب المكتب الا أننا نستطيع أن نراه من خلال النافذة. وتتجلى مسحة الواقعية الساخرة فى الآتى: "تظهر صورة صغيرة تمثل أناس على شاطئ ذهبى على الجدار، وتعتبر هى الزينة الوحيدة التى يزدان بها السور" والصورة المتكررة لهذا الجدار ستظهر السخرية من بداية ونهاية الحديث، وذلك اجدى مكونات واقعية الفن المسرحى. وصورة الجدار توضح ثنائية البعد والتى تتمثل فى فن التصوير، وهو شئ معروف فى الدراما الواقعية. ويظهر التصوير كصورة للصورة وهذا يعلن انتهاء تهديد تكنولوجيا التصوير للواقعية. وهو تهديد استمر حتى منتصف القرن ويظهر فى التحليل الذاتى للواقعية. والآن

تستطيع الدراما أن تناقش وجودها بين الوسائل الإليكترونية الموجودة فى كل مكان حاليًا.

فى مسرحية "العودة إلى الوطن" تظهر الوسائل الإعلامية فى تساؤل المسرحية عن المكان بشكل تام. نجد أن كل المشاهد التى تقع فى شقة نيفيل تفتتح على صوت قنوات الراديو. ومع تقدم المسرحية نجد أن نشرة الأخبار العالمية وسياسة الحرب الباردة تتداخل بشكل متزايد مع التقارير التى تتناول حالة "هالينا". ومن خلال هذه الوسيلة وغيرها، تشير المسرحية إلى قدرة "الوسائل الإليكترونية على تحويل حياة البشر إلى قصص.

ويدور جزءان من الرواية حول مجهودات هالينا "لتوطين" نفسها، لتجد مكان جديد ولكى تحول حياتها البائسة. ففى بادئ الأمر تطلب"هالينا" من نيفيل مساعدتها للبحث عن عمل. وتوضح بكبرياء، أنها تريد أن ترد مظاهر العطف التى تلقتها من الآخرين. وسيحصل لها نيفيل على وظيفة موظف جرد فى محل يبيع أجهزة إليكترونية رغم أن ذلك غير قانونى ويمثل خطراً على طلب الهجرة المقدم منها. ويساهم المحل بشكل معقد فى تحليل المسرحية من منظور صراع "هالينا" مع الحنين إلى الأرض (وهو ما يظهر فى نيفيل والمجتمع الذى يمثله رغمًا عنه).

وزميلة هالينا فى العمل، امرأة زنجية إنجليزية تدعى "واڤينى" ***Waveney***، وهى تبدو على النقيض من "هالينا" فى كل شئ. فهى سافرة الملبس وضحلة المعلومات فيما يتعلق بأرض الميعاد التى تتمناها هالينا. ومن بين ما يباع فى المحل أجهزة الفيديو وشاشات التلفاز وعلى إحدى هذه الأجهزة سجلت وافينى شريط لهالبنا وهى مندهشة. وقامت بتشغيل الشريط على شاشة ضخمة على الحائط الخلفى. والطريقة التى تتحكم بها وافينى عن بعد فى الصورة العملاقة تظهر القوة الغامضة للأجهزة الإلكترونية.

وتشمل خشبة المسرح والتى تتكون من المرأتين والصورة العملاقة لوجه هالينا، والتى تقزم من المرأتين، تشمل المعنى الواقعى الساخر لمفهوم الذاتية. وتظهر هالينا أمامنا ممزقة بين رئاستها الحساسة الحقيقية وذاتها التى نتجت عن الأجهزة الإليكترونية والمفعمة بالقوة والنفوذ. ويظهر رد فعل هالينا فى اللحظات اللاحقة فى شكل رعب وفزع. لا ياإلهى! (وهى تنظر لنفسها) أوقفى هذه الآلة...كيف يمكن أن يصدق ذلك إنسان - إنه منظر وحشى، كما لو كنت مخلوقًا أتى من كوكب آخر".

ومع ذلك، فوفينى سريعة فى تلقين هالينا مدخلاً آخرا للوسائل الإليكترونية." وهى تشير إلى الصورة الجامدة لهالينا مستخدمة عصًا مكنسة كما لو كانت معلمًا، تقوم بتحليل الشريط: "لكن النظرة المحملقة جيدة، فهى تثبت المشاهدين، وتحتجزهم فى مقاعدهم، وتجعلهم يفكرون" ويقولون "يجب أن نصغى لهذه المرأة" "وهى تظهر غريزة طبيعية -نعم، أنت ستبدين أجنبية، وغريبة الأطوار بعض الشئ، ولكن لا بأس فى ذلك". وهنا بدأ تحول -تغير رواية- هالينا.

فعندما يدخل نيفيل، بعد دقائق قليلة، نرى كيف تحكم هالينا حبكة روايتها القصصية وتصبح اكثر مما أشار إليه آندرو على أنها مجرد "ضحية...نقطة فى التاريخ". فقرارها فى أن تقدم لهم قصة، بدلاً من أن تمضى فى خطة زواجها من نيفيل، يُعد الحقيقة المحورية فى المسرحية وفى شخصية هالينا. وسيتضح أنها الحقيقة المحورية فى حياة نيفيل رغم أنه لم يدرك ذلك بعد. ونيفيل ببساطة وتحير مما رآه فى جريدة المساء. "يظهر وجهك محملقًا فوق ثعبان هارب من حديقة تشيسنجتون *Chessington* يقرأ التقرير ويعدل المعنى الحسى وتعلق هالينا قائلة "صحافتكم تتسم باللغة النارية بعض الشئ". "امرأة بولندية تروى قصة مؤثرة". تحطم الرتب بين الزائرين...وتلقى قصتها الضوء الشديد عما يحدث، المواطنون المسالمون يخرجون من سيارتهم مع أصدقائهم...ويقبض عليهم في ليلة رأس السنة ويعرضون لتعذيب شديد من قبل حراس السجن".

ورغم أن نيفيل لا يعلم ذلك، وإلا إنه يشهد بداية اتجاهات لإعادة صياغة عالمة لمدة طويلة. وحتى على المستوى الواقعى، يجد نيفيل نفسه جاهلاً بأشياء كثيرة: فعلى سبيل المثال، ماقالته له وافينى إن محل الأجهزة الالكترونية، الذى يملكه عميل وصديق له، على حافة الإفلاس. إلا أنه يرفض أن يصدق هذه الحقيقة، ويقول إن قلة العملاء هو ركود مؤقت. وهذا كل مافى الأمر. فطفرة البيع ستبدأ فى أى لحظة". ويُعد رد وافينى مثالاً ممتازاً على اللغة العربية نوعًا ما والتى تستخدمها الواقعية الساخرة فى الإيضاح "يجب أن أعرف، أليس كذلك! أنا وحدى مع هذه الآلات -أو صد الأبواب دونهم بالليل وأنظفهم بالصباح. (تبتسم ابتسامه تحدى) أنا الوحيدة التى أحادثهم! (تتحرك). وأنا أقول لك إن هذا المكان انتهى".

ويرتبط السطر النهائى لوافينى بما يحمله من لون مجازى مناسب بإحدى أهم المنظومات البلاغية فى المسرحية وهى منظومة اللغة المجازية والتى تحدد مكان قصة نيفيل وهالينا فى نطاق تقرير اجتماعى منطوقة وهو اتهام موجه للتعريف المائع للذات الإنجليزية، وذلك كله على طريقة الواقعية الساخرة. ويخرج عن نطاق هذه المسرحية قضية غاية فى الحرج والخطورة وهى عدم خروج هذا التقرير إلى حيز النطق أو ارتقائه إلى مستوى التحليل وإنما يبقى مجرد إلماحة فى خلفية المسرحية. وإن أردنا التماس رداً سهلاً على ذلك، نجده فى مكانة بولياكوف من حنين لا يرتوى إلى إنجلترا الأسطورة (وهذا يجعله النظير البريطانى شبرد ***Shepard***، والذى غالبًا ما كان يُتهم بحنين مماثل لأمريكاالأسطورة). ويبدو ذلك جليًا فى الجو المجازى الذى يحيط بمطلع المشهد السادس. وللمرة الثانية المشهد يقع فى شقة نيفيل، حيث يظهر الجدار المنحنى هطول الثلج، "ثلج دائم وثقيل، ويبدو لوهلة مضاء الخلفية، مشكلاً مشهد عيد الميلاد كما كان يصوره ديكنز. ويزيد من هذا الجو الديكنزى. ذلك الصوت الملائكى الذى يرتل

الترنيمة والملك وينسلاس الطيب ***Wencelas***. ومع ذلك، فكلما اقترب المنشدون ومروا تحت النافذة، نسمع أصواتًا عالية تنشد أغانى شديدة، ذات لغة فاضحة وغير مستقرة ولكن لها نفس نغمة الترنيمة. "محاكاه إجرامية". ويعلق آندرو على الصفات غير المعروفة لمنشدو الترنيمة أرى أنهم مجموعة مرعبة بعض الشئ"، ويردف نيفيل قائلاً."لم أسمع هذا الصوت يرن فى الميدان من قبل".

وتُفتح عينى وآذان نيفيل على أصوات ومشاهد جديدة، وهو، كما سيتضح، المغزى الرئيسى من المسرحية، وكذلك (كما سأذكر) المحاكاة الواقعية الساخرة للحبكة الأوديبية. ففى هذا المشهد، يساعد الجو الديكنزى إلى حد ما على زيادة حيرة نيفيل حيال العنصر الجديد الوافد على عالمه المألوف. والعنصر "الإجرامى" الذى أشرنا إليه على خشبة المسرح (قد يكون، قل مثلاً، مارجريت تاتشر يُنفى عليها باللوم عما يحدث فى إنجلترا من أخطاء. ففى الواقع، إن بولياكوف لا يربط بشكل تام صراع هالينا فى حنينها للأرض بأى تحليل أيديولوجى أو سياسى خاص بانجلترا. وانما هو يثير مرضًا حضاريًا أساسيًا ونوعًا تافهًا من سياسة الحرب الباردة فى إطار اتجاه هالينا "التوطين" نفسها.

وتظهر الرؤية الواقعية لبولياكوف أن الورطة التى تعيشها هالينا فى حنينها إلى الأرض لها معنى حقيقى فى إطار إشكالية التمثيل وليست (كما هو الحال مع تشرشيل) فى إطار السياسة الفعلية المعاصرة. وأهم ما يعنى هذه المسرحية هى الأوجه المختلفة لمصطلح القصة والذى سيتدخل فى موقف هالينا. وباختصار فان مسرحية "الحضور من أجل الاستقرار" تعيد تقييم المكان -والنزوع إلى مكان كاستراتيجية قصصية.

ونتيجة لقرارها أن تروى القصة الدرامية التى كان آندرو يأسف على غيابها وعدم روايتها، فان هالينا زجت بنفسها فى المنطق السائد فى هذا المجتمع الذى تريد الانضمام إليه: فهى وعت، وأنشأت لنفسها، الفلسفة المبدئية، "قوة الأجهزة

الالكترونية". ويبدو جليًا من استجابة الجميع للصورة العملاقة على شاشة الفيديو -بما فيهم استجابة هالينا- إن عرض الوسائل الإليكترونية يعتبر ظاهرة تدل على قوة مخيفة ومستقلة إلى حد ما. ومع ذلك، فإن شراهة تلك الوسائل وتناولها الوحشى لقصة هالينا تعتبر إحدى الطرق التى عولجت بها حكايتها فى المسرحية. ومن المدهش أن تكون الطريقة الثانية متمثلة فى مكتب الهجرة المبتذل حيث يسهم جوه الخارجى الذى يتسم بالكآبة البيروقراطية والرتابة الثقيلة فى جعله بمنأى عن الصور المحمومة التى ترسمها محطات التلفاز والراديو والتى تملأ نشراتها الإخبارية النارية شقة نيفيل بالليل.

كما أشرنا، فهذا المكتب صغير وقذر وقاطنو هذا المكتب، وهما بيرس ومعاونه الصامت بووث، يبدو أنهما شخصيات ديكنزية، فهما خليط من الغرابة والتفاهة. ("يجب أن يكون لدى ثلاثة أقلام من نوع *A B* هنا"). وسيثبت بيرس أنه مرعب كما هو مبتذل. وعندما ستذكر وافينى، فيما بعد فى المسرحية، أن بيرس لن يفصل الأجهزة فى مكتبة لأن ذلك يجرد وظيفته من المهارة والفن") وهى محقة فى ذلك، وقد تضيف قائلة "وهذا متعة".

وهناك سبب آخر مفزع لا يجعل بيرس "يفصل الأجهزة" وفى مكتبه وهو الكم الهائل من المعلومات التى تأتى إليه. وفى أكثر منعطفات المسرحية تشويقًا من حيث الموضوع والحبكة، نعلم أن مكتب بيرس يتلقى مكالمات منتظمة من أشخاص مجهولين يردون عليه "كل أنواع التعديلات والتصحيحات" للقصص التى يرويها طالبو الهجرة. ونعلم هذه الحقيقة المؤلمة عندما يذهب نيفيل إلى مكتب بيرس ليرى ما يمكنه عمله فيما يخص هالينا. ويعرض نيفيل أن يزود بيرس بالمعلومات، ولكن بيرس يقاطعه قائلاً: "لا، لا وفى معلومات لا أريد حقائق من فضلك، إنما أريدها طازجة تمامًا" و"الهاء" هنا تشير بالطبع "للقصة" ولكن ما تحمله كلمة "طازجة" من معانى لا يمكن أن يفوتنا عندما نتذكر المصطلح الذى يطلقه ضباط مكتب الهجرة على الطلبات المقبولة

للهجرة. وتتضح هذه القطعة فى مقولة بيرس التالية:"لدى عمل صغير أقوم به قبل أن أذهب. أعيد تشغيل الشريط لأعلم ما أصطدناه أثناء الليل" وتؤكد مقولة نيفيل الكلمة الأساسية فى الموضوع "ماتم اصطياده؟".

وتبدو ثمار الحقيقة -التى يشير إليها بيرس على أنها "مصدر ثابت للمعلومات، فيض قيم وثابت" تبدو متخمة بالزيف والعداوة والكراهية. وتقسم أول رسالة، وهى ثرثرة غير مفهومة رقيقة الصوت، يُعرفها نيفيل على أنها لغة عربية إيرانية، بأنها ناقصة، وهذا مايجعل بيرس الصورة المجازية للصيد فيقول "لقد هربت من السنارة". ويعلق أن الشريط "صيد هزيل هذه الليلة".

ومما لا يدهش، أن الشريط سيمثل إغراءً قويًا لنيفيل، حيث نجده يتصل فيما بعد ويترك رسالة يخون بها هالينا. وعندما يفعل ذلك نتذكر بسخرية إجابة بيرس المبهمة لسؤال نيفيل عن السبب الذى يجعل الواشين يفعلون ذلك: "من الحرص أن أقول إن أسبابهم تختلف ومن الطبيعى بالنسبة للأسلوب الواقعى الساخر أن يثير قضية الدافع -وهذا شئ حيوى فى الواقعية التقليدية كما اتضح من مناقشتنا لـ "مس چولى" فى الفصل الأول- ثم يتخطى الدافع ويشير أنه غير مهم رغم ذلك. وأثر هذا الدافع (كما هو موضح فى مسرحية الحضور من أجل الاستقرار) هو إعادة توجيه الشكل السيكولوجى للمسرحية، وإبعاده عن مستوى التشخيص.

وطبقًا لمسرحية "الحضور من أجل الاستقرار"، نجد أهمية الدوافع تغمرها الأقاصيص بوجودها الدائم وكذلك الأوامر الناتجة عن الوسائل الإلكترونية والتى تشكل تلك القصص. ويزيد من قوتها، ذلك العدد المحدد من الأقاصيص وتلك الجزئيات الروائية والتى تتزاحم فى فيض دائم من المعلومات. وهى تشكل الخلفية السمعية والجدار الصوتى للحياة المعاصرة، وهى تعد وسيلة الإعلان عن الوجود. ويبدو أن الحياة لا

تشكل القصص وإنما القصص هى التى تشكل الحياة. ويواجه بيرس هالينا أثناء المقابلة بأن القصة التى روتها عن وحشية البوليس تشبه فى كثير من خصائصها رواية أخرى:

الثلج، الظلام، الغناء...محاولة ساخرة للإعدام، أناس وجوههم للحائط يعلمون أنهم سيقضون نحبهم يطن فى رأسى صدىً، إحساس بالتعرف على قصة مشابهة حدثت للروائى الروسى فيودور دوستوفسكى. أنت لا شك تعرفينه، نفس الشئ محاولة الإعدام، واعتقاده أنه سيموت فى الجليد.

بيرس يتهم هالينا أنها سرقت تلك القصة. ويعتبر رد هالينا إستراتيجية روائية رائعة: فهى تعبر عن نظرة عالمية ساخرة تفسر بها هذا التشابه، ومصداقية روايتها:

"لدى ذكريات عن القصة -كان من الصعب على أن آتى إلى هنا لأروى لك مثالاً عن القسوة الشديدة التى ليس لها مثيل، وتفاهة عقول من يقومون بهذه الأفعال الوحشية تدل على وجود تشابه أفعالهم، فهم يقلدون بعضهم البعض...فلا توجد حقوق خاصة ولا حقوق نشر من أى نوع. وعلى أية حال، هذا حدث لى أو لدوستيوفسكى وأعتقد أن هذا هو الشئ الوحيد المشترك بيننا...ومع ذلك فإنك لن تعى ذلك أبداً" ويقبل بيرس هذا التفسير.

وتشبه شقة نيفيل مكتب بيرس فى وجود آله الرد على التليفون، وتشغيل نيفيل للشريط يعتبر من المقدمة كذلك. ودائمًا تطلعنا أصوات نسائية فى هذا الشريط، وهن عادة يطلبن منه أن يذهب معهن للحفلات. ومع ذلك، نجد من بين تلك الأصوات، صوت امرأة عجوز، صوت أجش، حزين. ويتعامل نيفيل مع هذا الصوت ببعض الغضب ويقول إنها عميلة سابقة مازالت تتعقبه بشأن موضوع ميئوس منه. وسنكشف ونندهش فى مشهد لاحق، من هذا الموضوع، ويطالعنا صوت المرأة العجوز من الشريط

"يجب أن أراك بخصوص منزلى، فهم يحاولون إخراجى منه، ولذلك على أن أمكث طوال اليوم، فأنا أعلم أنهم قادمون".

وتمثل المكالمات اليائسة التى قد تتسم بالجنون والتى تجريها المرأة العجوز إحدى أوجه التوتر الكورالى المعقد المخيف والذى يردد أنشودة نزع الملكية والتى تسمعها عبر المسرحية. وتمثل نشرات الأخبار العديدة والتى تتحدث عن طرد الدبلوماسيين أثناء الحرب الباردة إحدى طرفى النقيض التى تتسم بالعبثية. ويصف بيرس الطرف الثانى القوى وهو يحملق من النافذة: "النماذج الذى يضعها الناس فى الجليد، وهى أشكال عصبية غير عادية يضعونها وهم يدخنون آخر سيجارة وهم يجتهدون فى الخروج من المبنى". وتضرب هالينا على وتر النغمة الشعرية العميقة فى سيمفونية انتزاع الملكية عندما تصرح بالخيال المخيف الذى يدور حول الحنين للأرض -بل بالواقع- الذى يقع خلف تلك القصص ويحركها جميعًا:

> *كنت مصممة على ألا ينتابنى الشعور التقليدى بالذنب لمغادرة بلدتى، تاركة الكل ورائى، لأننى إذا أحسست بهذا الشعور أكون قد انتهيت، وحتى الآن فأنا على مايرام...ولكن هناك شئ آخر. فأنا خائفة بعض الشئ. ينتابنى بعض الشعور بالرعب من مرورى من بلدة لأخرى إذا مثلت، سأكون بلا وطن. لفافة عفنة تقذف من حدود إلى حدود أخرى، قطعة تنتقل مع كل أشكال الحدود. هل فكرت فيما قد يكون ذلك -أنا لم أفكر- بلا أى مكان تذهب إليه. هذا كإحساسك بالسقوط فى الفضاء، فى الصدع بين الماء واليابسة...ليس فقط بلا وطن، ولكن بلا أى مكان تشعر فيه بوجودك. ينتهى بك الحال فى آخر مطار ممكن وحواليك أكياس البلاستيك.*

ويتخطى خوف "هالينا" مجرد التشرد: فهو خوف من اللامكانية الكلية والانتزاع الجذرى. فالقصة التى روتها وكونها عقبة تبدو محزنة ولكنها أداة غير سلمية لدفع ورد النهاية المرعبة من كونها مهملة، مثل أكياس من البلاستيك مليئة بالقمامة، يهملها العالم. وفوق ذلك، فهى ليست قصتها هى، وإنما هى استجابة مميزة تناسب قصتها. وكما أوضح بيرس فى بداية المقابلة، هم موجودون هناك ببساطة "لكى تظهر الحقيقة أو لأكون أكثر دقة ماأراة حقيقة". وترد هالينا وهى زاعمة أنها متفقة تمامًا مع مايقوله بيرس، رداً ذكيًا هو فى الواقع نقد لاذع للنظام كله المواجه لها: "حسنًا، هذا قد لا يبدو واضحًا. (تنظر إليه) أقصد انطباعك عن الحقيقة".

وأشد ما يخيف فى شخصية بيرس هو أنه يبدو واعيًا بطبيعة العمل القاسى السخيف وأنه يديره بكبرياء ومهارة. وهو أول من صرح (وبالمناسبة، فهذا مؤكد تصوير شكلى رائع لطبيعة المكان الذى تتناوله تلك المسرحيات فى تعاملها مع الحديث عن الحنين للأرض) قائلاً: "هنا عدة أساليب [على سبيل المثال، استراتيجيات المقابلة، وأساليب التعامل مع الروايات] فى هذا المبنى تبعًا لوجود ضباط يقومون بالمقابلة مع طالبى الهجرة". وسرعان ما يتضح أسلوب بيرس وهو يشتمل على الإيحاء لطالب الهجرة بأن قصته تشبه الكثير مما قرأه، ولذلك فالقصة تتبع أنماطًا وقواعد معينة من الحوار هو عليم بها (لكن هذا لا ينطبق على هالينا، بالطبع). فمثلاً، يحكى بيرس لهالينا ويقول انه طالما أن الناس تظل مستيقظة فى الليلة السابقة للمقابلة "يجرون البروفات"، و"لأنهم يكونون متوترين، تروى الأكاذيب وغالبًا عن طريق الصدفة، وهكذا يسقط الناس فى دوامة من الأكاذيب وعادة يكون لها أثر مدمر. وذلك إذا ما التقط خيطًا من خيوط تلك الدوامة.

والآن يتعامل بيرس مع قصة هالينا، والتى أظهرتها المسرحية على أنها خبر حسى ومادة إعلامية، (يتعامل معها على أنها سلسلة من الأكاذيب يجب الكشف عنها) ويعاملها نيفيل على أنها مقالة مسرحية:

أستطيع أن اخبرك ياهالينا، أنه ينتابك إحساس شديد الغرابة إذا كنت تسمعين شخصًا يروى لك قصة وأنت تعلمين أنه كاذب...ويكون رد فعلك الأول: لا أحد سيصدق ذلك! فقط أروى النذر اليسير. أردت أن آتى إليك وأمنعك وأصرخ قائلاً فلتجعلى روايتك بسيطة من أجل السماء. ولكنك جداً لا تبالى. أعتقد أنها تتوق للحضور إلى هذه البلدة، وأن هذا أحسن مايمكن أن تفعله -ولكن (سكتـه) بدا جليًا أنه لا بأس بذلك...فهناك تفاصيل كثيرة بالطبع، فلم يكن ذكر السمكة الذهبية ضروريًا أبداً، وإنما هو مزيج ماهر، يهدف بدقة إلى عديد من المراكز العصبية، وفى ذلك تتبع لآثار "كافكا"، وبها مسحة من روايات الحرب الباردة الرخيصة التى تتناول العنف، من كل الكتابات التى قرأتها (يتحرك، ويشير إلى مينى) يجب أن تعجب بها الناس هنا، هنا على حافة الزيادة المفرطة فى بناء القصة، وليست الزيادة المقبولة فحسب.

فبعد عدة دقائق، يجد نيفيل نفسه (وهى دهشة غير متوقعة له ويتضح أن تقرير نيڤيل عن أداء هالينا له منطق غير مرئى) مأخوذ إلى وسط خشبة المسرح حيث يجد لنفسه هناك مقعداً جانبيًا مريحًا حتى الآن. وتطالعنا المسرحية بقفزة مفاجئة إلى المنظومة الشكلية المجازية ونشهد تغيير مركز الحبكة وكذلك مستوى التشخيص (والذى يبدو حتى الآن مفهوم البطل الواحد). ويعد ذلك تطوراً مطابقًا (بل ومكونًا) لأسلوب بولياكوف الواقعى الساخر. وفجأة يطلب بيرس من هالينا أن تترك الحجرة ويطلب من نيفيل أن يبقى. وتتساءل هالينا "ماالضرورة فى حديثك معه"، ويرد نيفيل

بنغمة ساخرة تدل على الثقة بالنفس وهو يمشى بطريقة تمثل الفخ الذى يشير إليه بيرس، ويقول "لا، لا" ويؤكد على هالينا بفخر، "من الأحسن أن نسوى الأمر بيننا، -حسنًا!"

وتخفى عبارة نيفيل "نسويه بيننا" بعض المعانى المتضمنة اللاذعة فيما يخص مفهومه الخاص عن الذات: كذكر، وكرجل إنجليزى. ويبدو أنه يتوقع أن يكون بينه وبين بيرس قاعدة مشتركة، (ميزة) على أساسها سيصلان إلى تسوية (كرجال) فيما يخص مصير هالينا. ولكن هنا بالضبط تتخذ المسرحية الهدنة الواقعية الساخرة، بأن تضع نيفيل فى موضع البطل الواقعى التقليدى على حافة معرفة الذات، ويتحقق هذا الموضع عن طريق تحول غير واقعى فى الأحداث يتسم بالعبث، واللامنطقية والمفاجأة. وفى هذه الحالة، يتأكد غرابة إيقحام بيرس المفاجئ بنيفيل والصفة التى تقترب من السريالية التى تتصف بها المقابلة التالية، بوجود صورة سافرة على خشبة المسرح تتطور تدريجيًا وتقدم مشاركتها الساخرة فى الحوار المسرحى القائم فى الوسائل الالكترونى. فعندما تبدأ مقابلة نيفيل، يُطلب منه الجلوس على الكرسى الخشبى الذى يتوسط خشبة المسرح والذى كانت تجلس عليه هالينا من قبل. وهذا الكرسى موضوع مباشرة أمام باب المكتب الكبير وفوقه "نافذة على شكل مروحة". ومع تقدم المشهد تضج هذه النافذة بالوجوه الناظرة، تتضمن فى النهاية وجهى هالينا ووافينى. ومع تطور المقابلة واتسامها بأسلوب كافكا فى عبارات مثل "هل تعتقد ياسيد جريجورى أن والديك إنجليزيان. ؟" و"ممكن أن تخبرنا ياسيد جريجورى هل تعتبر هذه اللحظة ضرورية؟، يزداد نيفيل إثارة، ويبدأ فى الحركة على خشبة المسرح، يصرخ، ويشير، وفى النهاية يلتقط كرسيًا ليقذف به بيرس. وفى أثناء ذلك، يذكرنا الإخراج المسرحى، بالوجوة الناظرة لأسفل".

ولن نعى نحن ولاهو أهمية تلك الوجوه المحملقة حتى يأتى المشهد الأخير فى المسرحية، حيث نجد مجموعة من المشاهدين يحولون لقاء الساعة الحادية عشرة بين

هالينا ونيفيل إلى مشهد قوى يدعو للغرابة، وهى حالة يشاهد فيها من كتبت عليهم اللعنة من تم إنقاذهم، يشاهدونهم من جهنم. كل هؤلا "المحتجزون"، كما يسميهم نيفيل، بما يتعرف أو لا يتعرف عليهم المشاهدون كمناظر مسرحية. وتعد الإشارة الضمنية وسيلة أخرى ونوع آخر فى القائمة الهائلة التى تستعرضها المسرحيه (فيديو) تلفاز، راديو، جرائد، روايات، أغانى، أفلام) أهم من الإشارة إلى الأحداث المسرحية الخيالية.

وتظهر فى هذا المشهد، الأعمال المكونة للمسرح -المشاهدة والسماع فى شكل فنى متقن، بحيث تظهر هذه الأعمال فى قنوات منفصلة فتشغل قناة الصوت ضوضاء مألوفة (وهى ضوضاء محتملة فى هذا السياق على وجه الخصوص)، "صوت إقلاع وهبوط الطائرة". وتظهر القناة المرئية خلال الوجوه الناظرة التى، بسبب ضوضاء الطيران قد لا يستمعون كثيراً مما يقوله نيفيل أو هالينا.

ويعنى مكان المشهد الأخير بالنغمة المجازية فى المسرحية: نجد نيفيل وهالينا فى مركز الاحتجاز حيث يوضع الأجانب قبل ترحيلهم. ويقع المركز بين الورش فى المطار، وكما توضح وافينى، "فهو مكان غريب حتى لو كان سجنًا، تمامًا فى نهاية الممر" وتعتبر وافينى المرأة الإنجليزية لسوء أو حسن محل الأجهزة الإلكترونية والتى صادفت هالنا، الوجه المقابل لنيفيل لأنها من داخل هذا الوطن ويعلم أنها فعلاً من خارجه، وأثناء المشاهد فى مكتب الهجرة، نجد أن كثيراً من الناس يعتقدون أن وافينى متقدمة بطلب هجرة ويخبرونها أن تجلس وتنتظر المقابلة. والآن فى مركز الترحيل، تفصح عن مدى انعزالها عن مجتمعها عندما تخبر هالينا أن "لقد قلت لهذا الضابط الوغد أن يأخذنى بدلاً منك...فليس لدى مايبقينى هنا".

وعلى أعمق المستويات، فإن المسرحية ليس بها التوجه لكى تشمل تقريراً عن اللامكانية الجذرية المعاصرة والتى تظهر اختلاط قصة هالينا بقصة وافينى. فبدلاً من

ذلك، تتحرك المسرحية فى نهايتها إلى مايحسه نيفيل من حنين إلى الأرض، وتدخل المسرحية فى مسارها النهائى لتعبر عن تلاحمها مع النموذج الدراسى الخاص بالشعور القديم بالحنين للأرض، وذلك رغم التدخلات الساخرة على مستوى الحبكة وخشبة المسرح.

"كذلك حجرتك مختلفة بعض الشئ، يانيفيل".

إن تغير شكل خشبة المسرح فى مشهد المقابلة (والذى يحدده وجود مشاهدون فوق خشبة المسرح، يشاهدون أحداث المشهد بصمت) ماهو الا اعتراف، وكشف للقضية التى تشغل هذا المشهد، ألا وهى حالة الحنين إلى الأرض التى انتابت نيفيل. وكما ذكرت من قبل، فان شقة نيفيل تشكل جزءاً مهما من الحوار على مستوى المشهد الذى يتطور خلال المسرحية. فان الحالة الأصلية للشقة تشوه تدريجيًا بسبب العلاقة بهالينا. وهالينا نفسها هى أول من يشيع الفوضى فى المكان. حيث تقول "لقد أحدثت فوضى بالفعل، لقد سكبت الأشياء على الأرضية". ويستمر ذلك فى المشهد الثانى الذى يقع فى الشقة، حيث تدخل هالينا مرتدية معطف يقطر ماءً وحاملة شمسية تقطر طينًا. وفيما بعد، تحدث تغيرات كثيرة أساسية، رغم أن مسئولية هالينا هذه المرة غير مباشرة، ويشتد رغب نيفيل عندما يعلم أن شقته تعرضت للتفتيش حيث توجد علاقات دالة فى كل مكان:

> *يبدو أنه كان ينزف زيتًا (تبتسم). من المؤكد أن دراجته البخارية كانت تسقط الزيت، حيث يوجد الكثير هنا (وتحرك إحدى قطع الديكور الموجودة على الحائط لتجد تحتها بصمات) محتمل وجود بقع الزيت فى كل مكان يبدو مجهوداً بذله أحد الهواة إذا ما قسناه بمستوياتنا فى الوطن.*

ويظهر المشهد الأخير فى شقة نيفيل، وهو المشهد قبل الأخير فى المسرحية، شقة نيفيل فى حالة اضطراب تام، رغم أن نيفيل يوضح أن "المكان لهارى الذى يحتوى على لوحين خشبيين الأرضية مستندين على الحائط وبكرة من ورق الحائط" هو مسألة اختيار: "أنا مضطر لإعادة تزيين الشقة -طبعًا لأنهم أتلفوا كل شئ توقفوا وأقبلوا قبل عيد الميلاد بأسبوعين تاركين الشقة كأنها ميدان قتال. لا أستطيع تحديد مكان أى شى. ودائمًا تحمل ملاحظات نيفيل معنى مجازى، طالما المكان هو القضية فى هذه المسرحية: فرحيل هالينا ترك حياته، مثلما ترك مكانه، ممزقة، مرتبكة، منهزمة وعارية.

إن التحديد الواقعى لما يعتمل فى ضمير نيفيل يضعه هو وضميره فى لُب بؤرة المسرحية ويكشف أن اهتمام المسرحية متداخل تمامًا مع العقيدة الراسخة لدراما الحنين للأرض. ويتضح فى النهاية أن قصة هالينا ليست هى النقطة الأساسية فى المسرحية، وإنما هى العامل الحافز وهالينا هى العميل الذى يقود نيفيل فى رحلته لاكتشاف ذاته. وهذا المنطق يظهر فى المشهد النهائى، عندما يجرى على لسان نيفيل حديث يكشف عما بذاته كما لو كان يغنى أغنية أوبرالية (ومن أمثال هذا الحديث كثيراً مثل حديث نورا فى "بيت الدمية" وحديث إدموند فى رحلة اليوم الطويل):

لأنه فى الأسابيع القليلة الماضية زحزحت عن وجود الطبيعى أنت حال من يكونوا على مشارف الموت، كما يحدث فى حوادث السيارات، فهم يتوقفون عن التنفس فعلاً لبرهة ويسبحون خارج أنفسهم يحملقون فى أجسادهم وما يحيط بهم من علىّ -ولأول مرة أنسى المصطلح الطبى الذى يصف تلك الحالة -لقد حدث لى ذلك دون حادث سيارة، حيث وجدت نفسى أحملق فى عالم ملئ بمحلات الفيديو الميتة، حيث الأجهزة هى المقابر والفتيات الزنجيات تنظرن إلىّ نظرة عدائية بمجرد أن يروننى! ومنشدو الترنسمة، السائرون تحت النافذة والعملاء القدامى يتبعوننى يملؤهم إحساس بجنون العظمة مستمد من المدينة المظلمة -حتى ضباط مكتب الهجرة الذين قرأوا

دوستووفسكى! الأمر كله يبدو كإعادة تخطيط للمدينة مع تغيير أسماء الشوارع. إن إعادة التخطيط الذى تم فى "الحضور من أجل الاستقرار" مقصور على شعور نيفيل، فلم يشاركه فيه هالينا أو وافينى أو آندرو أو بيرس، وأشعر أن هناك احتمال كبير أن المشاهدين لا يشاركونه هذا الإحساس. ورغم ذلك، فان الإحساس بإعادة التخطيط لم يوحى لنا أو -وهو المهم فى الأمر، لم يتحدانا أو يدعونا لتخيل شئ جديد بالنسبة لسياسة المكان. وبدلاً من ذلك، نجده يدعونا للمشاركة بشكل تقليدى كشهود أو محتفلين باكتشاف البطل لذاته.

وتتركز القضية الحرجة التى تثيرها مسرحية "الحضور من أجل الاستقرار" على القيمة والقوة والاتجاه لما يبدو أنه رؤية حديثة لدراما الحنين للأرض القديمة. والسؤال الأساسى هو: هل تقيم هذه الدراما العدل فيما يخص الحالات الهائلة من انتزاع المكان فيما يخص عصرنا، أم هى ببساطة تكيف تلك الحالات وتعبر عنها مجازيا لخدمة مفهوم معين عن المكان هو أساسًا مفهوم ارتدادى. أو لكى نكون محددين: عندما يعلن نيفيل، "أنه انتزع من عقيدته الطبيعية، وأن هالينا، والشخص المسئول عن ذلك هو أنت، فإن تجربة الانتزاع من المكان المرعبة والتى مرت بها هالينا لن تقل قيمتها لكى تصبح مجرد حيلة تربوية، أو درس موجّه لنيفيل الوديع؟

أود أن أتتبع إجابه لهذا السؤال باستكشافى الخيطين إلى حد ما، غير الواضحين من خيوط تيمات المسرحية، واللذين إذا تتبعناهما معا، سيسهمان بشكل كبير فى تفسير طبيعة -وقصور- تداخل الواقعية الساخرة مع سياسة المكان. وأولهما، وهو أوضح من الآخر، هو الإشارة إلى المناخ وفصول السنة وهى إشارة منتشرة فى جميع أجزاء المسرحية. لقد تم استغلال الاختيار لعيد الميلاد استغلالاً على أكمل وجه كبداية لأحداث المسرحية (وهذا أيضا كان اختيار إبسن بالنسبة لدراما "الحنين إلى الأرض"). ونادراً مايمر مشهد دون الإشارة إلى فصول السنة، بطريقة تسخر وتحقر منه. فعندما

يُذكر عيد الميلاد، يرتبط ذكره بالتسوق: "فترة عيد الميلاد، وفترة الازدهار التى تسبقه، فترة نهم الشراء حيث يأتى الناس على كل مافى المحلات ويتركونها خاوية على عروشها". وتذكر تلك الفترة فيما يتعلق بطقوس اجتماعية غريبة: "هل يمكن أن تتخيل ماهو أسوأ من حفلة عيد ميلاد ملئ بضباط مكتب الهجرة؟" وتذكر فيما يتعلق بثورات اجتماعية مخيفة:" يتجول السيكوباتيون من منشدى الترانيم عبر هذا المشهد المغطى بالجليد، ينشدون أغانى دموية لذيذة -لم أسمع مثلها من قبل!".

وأخيراً يُذكر عيد الميلاد، بل ويستخدم دراميًا، عندما تعلن هالينا عن شعورها الحقيقى بما تمر به أثناء دعوة نيفيل لها. وتتحرك هالينا نحو شجرة عيد الميلاد وتدور حولها وتفسر أسبابها قائلة "لأنه لا يُسمح إلا للعمالقة بالدخول، أردت أن أهبك ولو أقصوصة عملاقة من نسيج حياتى العادى". ومع الوقت تصل إلى الشجرة وتنزع إحدى الكرات المتدلية وتسحقها بيديها. وبينما هى تنهى اعترافها" فجأة تحطم كل كرات الزينة وتهجم على الشجرة وتحطم كل الكرات الذهبية الظاهرة وذلك لانفجار بركان الإحباط داخلها.

وهذا الحدث الرمزى القوى (والذى يشبه فى قوته المشهد الحوارى الخاص بشجرة نورا فى مسرحية إبسن) يُبقى من حوار المسرحية الساخر الخام فى الفصل المقدس، ويمتد إلى المنظومة الأسلوبية النفسية حيث تظهر معانيه التقليدية (السلام،النية الطيبة، التجمع الأسرى) كإهانات غير مباشرة لموقف هالينا الثائر ويعتبر هجوم هالينا على الشجرة أسلوب واقعى ساخر: فهو يشير ويوظف على مستوى المعانى نظام رمزى مألوف (تمامًا كما فعل إبسن فى مسرحية.."بيت الدمية"). وفى نفس الوقت فهو يرفض تصديق موضوع الحوار بذكاء. وهكذا، ببساطة، فإن عيد الميلاد ليس فكرة مستخدمة لإلقاء الضوء على تجربة هالينا فى عدم الانتماء، وإنما تجربة انتزاع المكان الخاص بهالينا وعيد الميلاد يعتبران عنصران لتفسير معنى المسرحية، بينهما علاقة تبادلية.

ويبدو أن هناك وظيفة أخرى لفكرة عيد الميلاد وهو تزويد المسرحية بسلطة زمنية خاصة، بحيث تقترح أن الاحداث الواقعية الأخرى تنبع من عدة ظروف موضوعية غير عادية إلى حدٍ ما. والفترة ليست فترة عيد الميلاد فحسب، وهى ليست فترة عادية ولا نيفيل تستطيع التعرف عليها، وانما هو أغرب فصل شتاء. حيث يقول نيفيل "أشياء غريبة تحدث خارج تلك النافذة، هذا الطقس شديد العنف الذى لا ينتمى لإنجلترا" وتعج المسرحية بالإشارات إلى هذا الطقس العاصف، وأشياء غريبة بعينها مثل "منشدو الترانيم مجهولوا الهوية"، حيث يبدو أنهم مرتبطون بالطقس "يبدو أنهم حضروا حيث نمر بشتاء جد سئ". ومن الواضح أن الطقس مستخدم كأداة لتأكيد شكل الحبكة. ففى اللحظات النهائية فى المسرحية، حيث يصل نيفيل وهالينا إلى إتفاق جديد، يقول نيفيل "ألم تلاحظى أن الجليد ذاب فى النهاية، هالينا، قد عاد الطقس المعتدل".

ويظهر نيفيل رد فعل مميز تجاه هذا الطقس الغريب: حيث يتاح له عرض ما تلقاه من تعليم فى المدرسة العامة فى إنجلترا، والمعرفة الموسوعية -معرفة عرضية وأسمية- للعالم: "ياإلهى، ياله من مطر غزير"، "محتمل أن تكون تلك رياح الفون" وعندما سألوه التفسير، بدأ يخطب فيهم قائلا:"ورياح الفون رياح دافئة غالبًا ماتهب على ميونخ وهى تأتى من أفريقيا، وأحيانا يبلغ تأثيرها حتى هنا وتسبب عواصف رعدية ويطرق على زجاج النافذة السميك) لكنها لا تستطيع أن تدخل هنا".

إن إحساس نيفيل بالأمان، واقتناعه أنه حماية (ليس فقط من الطقس) هو هدف المسرحية الأساسى -وليس بحث هالينا على نوع أكثر واقعية من الأمان. وعلى أعمق المستويات، فإن منطق هذه المسرحية حولّ هالينا إلى نوع من الظروف الجوية الغريبة ومصدر الطقس ثقيل وضرورى للبطل. لذلك، فعلى أعمق المستويات، تعتبر تلك حبكة أوديبية، ملحمة أعرف نفسك حيث يبعد البطل عن مركزه الاجتماعى، وهى حالة من الشعور الواعى لم يبصره البطل تمامًا. إن عالمه (كمايقول نيفيل) انقلب رأسًا على

عقب، حياته أصبحت "كابوس دائم"، وهو قد "انتزع من يقينه التقليدى". ثم تنقشع العاصفة ويسطع الضوء مرة ثانية.

ففى مسرحية "الحضور من أجل الاستقرار" يساند الحبكة الأوديبية عدة إشارات إلى قصة أوديب، وخاصة فكرة العمى المتعمد. عندما يزور نيفيل بيرس لأول مرة، يعلق على مسمار تثبيت الورق الموجود على مكتب بيرس: "أرى أنه مسموح لك أن تستخدم إحدى هذه الأشياء"، ويستمر فى التفسير "عندما كنت أعمل محاميًا فى شمال لندن، وهى مهنة آخذة فى الانقراض البطئ داخل المدينة، كل المسامير كانت ممنوعة ولا تستخدم على المكاتب لأنه بينما أنت جالس هناك، تقابل هذا الكم من العملاء غريبى الأطوار المتهورين أحيانًا يحول أحد المحبطين (يحرك مسمار تثبيت الورق) تلك الأشياء إلى سلاح مميت طعنة مباشرة فى العين". ومع تقدم المسرحية وبعد التحول المدمر فى المقابلة، تلتقط هالينا نفس مسمار الورق "وتطعن به الحائط، بحركة حادة ومركزة" وتقول لبيرس "ليس من المفروض أن تحتفظ بتلك الأشياء على مكتبك، فقد يقزفها أحدهم بين ناظريك فى المرة القادمة". ومن المشوق أن بيرس يسهم فى النموذج الأوديبى المعرفى، حيث يفتخر نيفيل أن أى تباين فيما يقولونه، بطريقة المسافرين، عادة مايكون واضحًا كالعمى". ثم يحدث ارتباط خطير بين القيمة الأوديبية والمناخ، ويلاحظ أن "فجأة تستطيع أن ترى كل هذه الأشياء فى هذا الطقس...هذا لم يكن واضح من قبل".

إذا كانت المسرحية أظهرت وحدة زمنية شديدة التعبير والتى ساعدت هالينا فى تطويرها، مثل نظام العاصفة، حول شخصية نيفيل. فإن المسرحية مازالت تستطيع اتباع بعض خصوصيات التجارب الأخرى مثل تجربة هالينا. ومع ذلك، فإن هالينا تتطور شخصيتها فى ظل المنطق الأوديبى أكثر من أى شئ آخر. ففى الواقع، هى تشبه شخصية جوكستا ***Jocasta***، تظهر فى البداية كامرأة متحفظة، كأم، وتتحول ببطء

إلى مادة للشهوة. أو كما يوضح نيفيل، ..أحيانا تظهرين كشخصية كوميدية لا ترضى أن تترك تلك الكومة من الأكياس البلاستيكية الحقيرة. وأنت تبدين كذلك الآن" إن تحول هالينا من الشخصية المتحفظة إلى شخصية امرأة شابة غامضة وأنيقة مسئول جزئيًا عن الانشغال الأوديبى الذى أنتابه تجاه "قضيتها"، وهو انشغال أدى به إلى مناقشة أصله ("هل تعتقد ياسيد جريجورى أن والديك بريطانيان تمامًا؟ وهل تعتقد أنهما كانا متزوجان وقت مولدك؟).

ويتضح الارتباط بين تلك الحبكة وسابقتها -ودور هالينا أصبح مساعداً- حيث يصف نيفيل هالينا فى آخر مشهد أنها المسمار البولندى". ويصرح : "أعتقد أننى ملقى عليكِ". بعد تشبيه هالينا بجميع المسامير الموجودة بالمسرحية، وهى أسلحة ممكن أن تسبب العمى الشديد، تحتل هالينا لُب المنطق المجازى للمسرحية، كأداة لعمى البصيرة. ومن خلال هالينا، سينتهى نيفيل، المستقبل، إلى إدراك ماكان يحسه من تخيلات وهو يرى "رؤية مختلفة" من نافذته "لندن متغيره تمامًا" ولن يدفع ثمن هذه الرؤية الجديدة، كما هو الحال مع أوديب، من تشويه جسده. ويبدو ظاهريًا إنه لن يدفع أى ثمن، ولكن إذا اعتبرنا إهانة نيفيل على يد بيرس وبروث مؤلمة بشكل كافى، يمكن اعتبارها ثمنًا. أقترح أن يكون مادفعه نيفيل من ثمن لتنويره موجود فى البناء على مستوى التيمات ويأخذ شكل كشف وضع هالينا: الحقائق الفعلية لانتزاع المكان، والظروف المادية للجوء كما يعيشها الملايين عبر أنحاء العالم.

لكى نفهم العلاقة بين الحبكة الأوديبية وتشابه المكان ولكى نستوعب التبعات الأيديولوجية لجعل بولياكوف هالينا شخصية تمثل الانتزاع المعاصر من المكان يمكننا أن نلتفت للشخصية الأخرى التى لم أذكرها بعد. ألا وهى "المرأة التركية" التى لا اسم محدد لها والتى تظهر فى أول ثلاث مشاهد من الفصل الثانى، وهى المشاهد التى وقعت فى مكتب الهجرة. وتظهر المرأة التركية مع بداية الفصل الثانى، جالسة على

كرسى و"يعصب رأسها وشاح وهى مرتدية حذاءً طويلاً وسميكًا ومعطفًا، وعند قدميها كيسان منتفخان من البلاستيك". والأكياس البلاستيكية تربطها قطعًا بهالينا، تلك الهالينا التى قابلناها فى بداية المسرحية والتى تبدو شخصيتها محددة المعالم من خلال محتويات الأكياس. وتشابه الأكياس يجمع بين هالينا والمرأة التركية فهما مثل كتلة مختلطة بائسة تمثل المهاجرين وتاركى أوطانهم من بؤساء العالم. وهذا ماكانت تخافه هالينا الانتهاء فى آخر مطار محتمل محاطة بالأكياس البلاستيكية".

وتبدو إشكالية النظر إلى المكان من وجهة نظر أخرى تثير الحنين للأرض إذا ما اعتبرنا المرأة التركية معامل مشابه. فوجود هذه المرأة جلب مجموعة من القوانين الأجنبية التى يمكن إن تعتبر أوربية التمركز أو شرقية مباشرة. ولكى نوضح ذلك بشكل بسيط، إن الرسالة الضمنية تبدو وكأنها تقول إن تنوير نيفيل لن يحدث إلا بلقائه بنوع من المهاجرين يمكن التعامل معه بلا توترات ناشئة عن اختلاف اللغة أو الملبس. ويبدو أن طلاقة هالينا فى الإنجليزية وذوقها الرفيع فى الملبس كانت إحدى عوامل اجتذاب نيفيل. وإذن فالتشابه بينها وبين المرأة التركية تشابه زائف، وهو أسلوب لانضمامهما تحت لواء المعاناة التى يعيشها اللاجئون، بينما وكما تتطلب الحبكة، هى بعيدة عن المعاناة المادية الفعلية. ويظهر فعلاً التشخيص النهائى لحالة هالينا والتى وضعته هالينا "محبوسة هنا مع باقى المحبوسين الذين يشاركوننى شعورى يركلون الحائط، من المفترض أن تسمع الجلبة التى تحدثها اللغات المختلفة هنا!". هذا التشخيص يصفها كما ظهرت فى عين نيفيل، على أنها شخص لا يتوافق مع المكان القاسى (وقوة تعدد اللغات: حيث نتذكر سؤال نيفيل لأندرو: "هل هى تتحدث "الإنجليزية"!). ويرجع استخدام المسرحية لصور الأجانب كالمرأة التركية، التى تبدو متوحشة دون كلام، والأجانب المحتجزين المنتظرين الترحيل بدون نيفيل ليتزوجهم وينقذهم بأن يحملهم إلى الأمان، هذا الاستخدام ليس الغرض منه اكتشاف ودراسة

التجارب الإنسانية لإلقاء الضوء على مايحدث بالعالم وإنما لتدعيم دور هالينا وجعلها أكثر ارتباطا بالمسرحية ككل وليس بالحبكة الأوديبية فقط.

إن الحبكة الأوديبية المتخفية وما يحيط بها من تخصيص زمنى رائع (خلال عيد الميلاد والطقس الغريب) هى ببساطة تكييف موضوع الانتزاع من المكان ليتناسب أساسًا مع رواية الحنين إلى الأرض: والبطل المنتمى إلى المكان يكتشف أخطاء فى موقفه ويصلوها. ومع ذلك، فإن هذا البطل لم يفيد نفسه من ملحمة الرحيل. ومن هنا، تنتقل شعرية المنفى من الشخص الغريب إلى البطل حيث يمر بتجربة مجازية، ومؤقتة، بالشعور بالانتزاع من المكان. تحمل هالينا للتجربة، والزمن المؤقت لتلك التجربة، يعد من النقاط الحرجة فى منطق المسرحية (كما يقول نيفيل فى أحد المواقف) "لن يدوم الجليد، أبداً لن يدوم"، وتصور نهاية المسرحية ذلك فى شكل مصغر. بعد ما اتفق نيفيل وهالينا على التجربة مرة أخرى (ويجب أن تلاحظ أن هذا يتضمن الرجوع إلى "الخطة القديمة" موضوع الزواج الأصلى)، ويجد أبواب مركز الهجرة موصدة بسبب نهاية الأسبوع. ويحدث التغير الآتى ويؤكد على تيمات المسرحية وكذلك يعيد صياغة الرحيل عن فكرة الحنين الى الأرض (وتكتمل بإغلاق الباب كما هو الحال مع نورا).

صوت الأبواب تُوصد، وتُغلّق:

هالينا: محتمل أنك حبيس فترة عيد الميلاد الآن.

نيفيل: حسنا، فشقتى حطام بسببك، الزيت يغطى كل مكان. على الأقل ممكن أن أراقبك هنا.

ويمكن أن يستمتع نيفيل ليلة أو ليلتين بكونه حبيسًا (بينما يتم إصلاح شقته)؛ ومثله كالمسرحية، فهو يبدو غير مبالٍ بهؤلاء "المحتجزين فى أقفاص" والذين سيغادرون هذا المكان من أجل موضوع أسود، لكل أنواع الرعب المصحوبة بالإمكانية والتشرد. وفى نهاية هذه المسرحية يختفى هؤلاء الناس تمامًا (وهم الذين قدموا نظامًا رمزيًا جيداً) عن وصف هالينا للمكان، وذلك يعد خيانة على مستوى المكان لها قدر

من الأهميـة: "ياله من مكان نوجد فيـه، بين الورش، وهذا السـجن الأشبـه بالقبـو، والأقفاص المكتظة بالحيوانات المنعزلة، فالناس والقردة محتجزون هنا، وتمتلئ الحشائش الطويلة بالنباتات النافقة، وباقى حطام الطائرة".

وتنتهى تلك المسرحية بإشارة إلى الفشل فى القدرة الخلاقة على السرد، القدرة على التخيل ورواية قصص جديدة عن أشخاص وأماكن، حيث تبحث وتتسـاءل عن المكان من خلال السرد. ونجد أن القصة القديمة التى تتناول بحث رجل عن المعرفة الذاتية تفوق بل وتمحو التجربة المعاصرة للانتزاع من المكان. والحوار القائم على المكان من حيث الحنين إلى الأرض وتصويره على خشبة المسرح يصبح ملائمًا أساسًا (وبشكل واقعى) من خلال فن الدراما المثالى.

أمريكا، أو حدود المنفى:

"الهجرة هى أحسن مدرسة للهجات. فاللاجئون هم أحرص الناس على تلك اللهجات. وهم لاجئون نتيجة لما حدث من تغير، وينصب اهتمامهم على هذا التغير. وهم يستطيعون استنتاج الأحداث العظيمة من الإشارات البسيطة ذلك إن كانوا أذكياء!"

برتولت بريخت Brecht

"أنت تبدو ذكيًا، فلماذا تكتب؟...الذكى لا يكتب. الذكى لا يترك وراءه أثر."

چانوز جلوواكى، "اصطياد الصراصير"

من خلال الحبكة الأوديبية والمشاهد الحوارية، تجعل مسرحية "الحضور من أجل الاستقرار" فكرة الهجرة ملائمة لإنتاج صورة جديدة من الحنين إلى الأرض. وهناك مسرحية حديثة وهى "اصطياد الصراصير" لجانوز جلوواكى تنقب بذكاء عن المنطق

الغائب لهذه الحركة الارتدادية، وتكشف عن الأسباب التى تجعل الهجرة كما هى اليوم غير صالحة لأن تكون إطاراً لرواية ختامية عن التحول الذاتى. فالافتراض الذى تطرحه مسرحية "اصطياد الصراصير" هو أن كل الأشكال المختلفة للحنين إلى الأرض المنتزعة -سواء كان المنفى أو اللجوء أو الهجرة -كلها تصب فى سياق التشرد المرعب دائم الوجود. إن مسرحية "اصطياد الصراصير" تحاكى شعرية المنفى وتوظف أحد أعظم كتاب الشعور بالمنفى فى العصر الحديث، وهو كافكا، وذلك لتوضح نقطة المحاكاة.

ويظهر وجود كافكا من عنوان المسرحية. وتقع أحداث المسرحية فى شقة قذرة فى جانب الشرق الأدنى من نيويورك، وهو مكان يضج بالصراصير لدرجة أنها تصبح موضوع حديث السكان، والذى يشير فى إحدى المرات إلى قصة كافكا بشكل مباشر. ولكن جريجور سامساس الحقيقى لا تمثله الصراصير، وإنما يمثله السكان. أثنان من المهاجرين (أو باعتبار ماسيكون لأنهما لاجئان) البولنديين يحاكيا عدم قدرة جريجور على الخروج من حجرته أو سريره وبالإضافة لمناقشة الصراصير، يناقشان ما يجب أن يفعلا كى يحصلا على نقود لدفع الإيجار، ويبدو جليًا أنهما -مثل جريجور لا يستطيعان تنفيذ أى خطة من خططهما.

ويتم محاكاة شعرية المنفى بحقيقة كون الزوج كاتبًا (والزوجة ممثلة)؛ حتى أنه عُرض عليه فرصة للنشر إذا ماكتب كتابًا عن النفى. وتقترح عليه زوجته الحبكة المسرحية: "بالمناسبة، من المفترض أن تكتب مسرحية عن زيبسك ***Zbyszek*** فهو كان يعمل فى ترسانة لبناء السفن فى منطقة جدانسك ***Gdansk*** ثم قبض عليه، وضرب وزج به فى السجن. ونجح فى الهروب وعندما قبضوا عليه أمروا أن يسجن أو يرحل عن البلدة. وهاهو قد جاء إلى أمريكا وحصل على وظيفة حيث يعمل فى تجديد تمثال الحرية". ويعترض قائلاً: "من سيهتم بذلك؟ ربما يهتمون لو كان روسيًا"، وهى تقبل ذلك بشجاعة: "حسنا، أجعله روسيًا. تخيل عاصفة ثلجية شديدة، والقمر بدراً، والأمواج عاتية، وهو واقف تمامًا عند شعلة تمثال الحرية، . .يغنى. .بالروسية؟".

إن منطق "الحضور من أجل الاستقرار" يظهر أن تجربة المنفى تصبح سببًا في اكتشاف أحد الشخصيات في ذاته ويتم محاكاة تلك التجربة في مشهد حيث نجد ناشراً أمريكيًا يقترب من الكاتب جانيك ***Janek***، ليكتب كتابًا. ويبدأ الناشر بسؤال جانيك إذا كان يحب أمريكا، ويرد جانيك بحماس. "آه، أعتقد أنه بلد عظيم ورائع أيضًا". ويصحح الناشر لجانيك وهو مرتبك إلى حدٍ ما: "طبعًا، ولكن يجب أن تفهم أنه ليس كل شئ رائعًا في أمريكا كما يبدو. أنا على صلة بدار نشر تهتم بأمريكا من منظور آخر، هي نظرة معقدة، كثيرة الغموض، قاتمة إذا أردت أن تفهم"، يرد جانيك بتعجل "نعم أريد" وبذلك يُذكرنا بالوضع الطارئ السخيف الذي يعيشه المهاجر، واعتماده على الآخرين لتبصيره بتجربة المعيشة مع الآخرين. وبهذا تأتي إحدى الخدع المدمرة في شعرية المنفى.

مستر طومسون: هي نظرة "توضح لنا ما افتقدناه نحن الأمريكان...حيث إنني أرى أنكم أنتم أيها المهاجرون لديكم شئ نفتقده نحن".

هو: {جانيك} لدينا نحن؟

مستر طومسون: نعم، لديكم أنتم.

هو: ماهذا.

مستر طومسون: روح

هو: روح؟

مستر طومسون: روح. لقد ذكرت اسمك للناشر. هل أنت مهتم.

هو: بتأليف كتاب عن روح؟

مستر طومسون: لا، وإنما كتاب عن فقدان الروح.

هو: قطعًا أنا مهتم. تعتقد سيعطوننى ترقية فوراً ؟ وتقف الحقائق المادية للانتزاع من المكان -الفقر، والبطالة، والبؤس، وعدم الأمان، والقلق، والمرض، وانتزاع الملكية- تقف راسخة بلا حراك فى طريق الكاتب المهاجر، وتسد طريقة تجاه الرفاهية والإبداع الروحى. ولا تقاوم روح المهاجر مايلاقيه من أشكال الرعب الناتجة عن الانتزاع من المكان المعاصر.

وتبدو المسافة بين الرؤية الساخرة فى "اصطياد الصراصير" والعواطف المتعلقة بالشعور بالحنين إلى الأرض، بداية ونهاية، يتضح فى المشهد الحوارى، والذى يمكن أن تقرأه كمحاكاة رائعة لإحدى الاتجاهات الأساسية للحوار المشهدى فى الواقعية الكلاسيكية. وخشبة المسرح الواقعى غالبًا ماتكون بؤرة اجتذاب، تشد إليها كل الأحداث والشخصيات المطلوبة لإعطاء معنى للأحداث. وغالبًا ما تتطابق الأحداث فى المسرحيات الواقعية مع الجو الانغلاقى الإجبارى لخشبة المسرح، وهى حقيقة حللها تشيكوف وحاكاها بيكيت. ومثل النظام السياسى الديكتاتورى، تعمل خشبة المسرح الواقعى على أساس الرؤية الكلية، على أساس نموذج مستحيل مزقه (كما أوضحته فى مناقشتى لـ"الآنسة چولى") انسداد منظم أحدثته السلطة / الكتابة. وهنا يقترح أن كل شئ يمكن عرضه، ويمكن أن يحدث تمامًا هنا تحت أعيننا، وما لا يمكن عرضه -كالجنس والموت والماضى- مع ذلك يمكن فهمه فى ضوء مايمكن عرضه. وهذا هو المبدأ الذى يقوم عليه العرض فى "الحضور للوطن"، حيث تظهر خشبة المسرح نوع من الاختراق المقصود للحائط الرابع فى الغرفة الواقعية ولكنها تفشل فى إيضاح ألغاز ماضى الأسرة وحاضرها الجنسى. فى مسرحية"اصطياد الصراصير"، تحدث محاكاه رائعة لخشبة المسرحية الجاذبة الواقعية، وتتم الاحداث فى حجرة نوم الزوجيين دون الاهتمام بمصداقية وإمكانية أشكال الحضور المختلفة. وفى الواقع، فإن كل الشخصيات

تدخل الحجرة من تحت السرير، ويتضمن ذلك أناسًا مثل الناشر طومسون وزوجته البارزة فى المجتمع، وأثنين من رجال البوليس السرى. وتظهر المشاهد التى تتضمن الزائرين أنها منفصلة عن الأحداث الأساسية من الوجهة الزمنية وفى بعض الأحيان من الوجهة الجغرافية، ويبدو إمكانية وجودهم جزء من البناء التعبيرى للحلم ولكنها تتحول إلى شكل من أشكال المحاكاة عن طريق الإشارات الصاخبة الثابتة للأرق، وتشمل الآتى، وهى أحدى التكوينات الغامضة التى تظهرها الشخصيات فى تجربة معايشة الآخرين فى أمريكا:

المصابون بالأرق يحملون مشاعر الخوف والاحتقار لبعضهم. فقط من يستطيع النوم يمكن أن يساعدنى. النائمون الأصحاء هم الذين يديرون نيويورك، والمشكلة كيف الوصول إليهم. فالمؤرخون لن يتركوك، فهم مهرة. فهم يتظاهرون ويبدون فى وضع مريح. فهم أنيقوا الملبس، يضعون المساحيق تحت أعينهم، فقط حركاتهم تجعلهم يتراجعون. ويتنافرون بشدة بما ينعمون به من نوم فى المساء. وهم يحصلون على عشرة فى المائة مما ينعم به سكان نيويورك من النوم.

ويتضح ماترمى إليه المسرحية فيما يخص النماذج المكررة بإنتاج نماذج جديدة، وغرابة النماذج الجديدة تساعد فى إظهار سوء تمثيل كل النماذج. وهكذا يتناقض الإحصاء غير المعقول السابق عن عادات نوم أهل نيويورك مع التعميمات الأخرى فى أوقات أخرى:"إذا خرجت، لن يستطيع أن ينام، وسننتهى. فى نيويورك الجميع سعيد...قلت له إنه لا يستطيع النجاح هنا، فابتسامته غير صادقة. فالكل هنا له ابتسامة صادقة."

وتظهر مسرحية "اصطياد الصراصير" بشكل مازح أن شعرية المنفى تتأصل فى صورة أمريكا شديدة التشوه.

إذا كان المنفى يمثل نوعًا مؤلمًا من الانتزاع من المكان والذى، مع ذلك، يجعل للكاتب رؤية مميزة، فإن أمريكا تقلقل هذه الإمكانية بكونها غامضة وغير مستقرة فيما يخص طبيعتها وذات الآخرين وبالتالى فهى لا تصلح كمستقر للقادم الجديد وكذلك لا تعطى وجهة تظهر سليمة. ولم يقم الطابع الأساسى للثقافة الأمريكية بتسجيل المشهد الأمريكى (عندما ينتقد چان الرسومات والعبارات الموجودة بمترو الأنفاق، يرد الناشر قائلاً: "أخشى أننى لا أتفق معك. فإن تلك النقوش هى الشكل المشهور للفن الفولكلورى الحقيقى والذى يعبر عن الروح...فما زال لدينا بقايا {روح} فى مكان ما"): فأهمية أمريكا يعتبر موضوعًا قد أسيئ تقديمه عالميًا. ولذا يتحدث جانيك عن ذهابه وهو صبى لمشاهدة معرض أقيم فى وارسو بعنوان "هذه هى أمريكا"، وقد قدم المعرض أربطة عنق صارخة ولوحات. مبهرجة، كما كان يعرض حشرات من كولورادو مدربة فى معسكرات خاصة ليسقطوها من الطائرات لتلتهم بطاطس الاشتراكيين، ويصاحب ذلك موسيقى راقصة مبتذلة. وهذا المعرض كان يهدف الدعاية. (وهى جمعية سرية أمريكية نشأت بعد الحرب الأهلية لترسيخ سيطرة البيض على الزنوج). والمقصود منه:

> *إثارة الرعب والاشمئزاز والكراهية. ومع ذلك، فقد أحدث أثراً عكسيًا. فآلاف الزوار الروس كانوا يرفلون فى أحسن ماعنده من ثياب الأجازة ويصطفون فى طابور طويل كما لو كانوا سيشاهدون مقبرة لينين، ويشاهدون المعروضات فى صمت مهيب، وهكذا يظهرون حبهم الأعمى للولايات المتحدة.*

وهكذا قد جردت أمريكا من ثوب الحقيقة. وكما صور تشيكوف موسكو من خلال شخصيات، فإن وجود أمريكا الحقيقى، تم تجاهله من أجل دورها فى المقابلة بين الواقع المرير الذى يعيشه الانسان "ومكان ما". وفى مسرحية "اصطياد الصراصير"، تظهر هذه المقابلة فى شكل سخيف عندما يقارن جانيك بين خريطة الولايات المتحدة وخريطة أوروبا، منحازاً للولايات المتحدة. "الحدود التى تلتوى وتنعطف كما لو كانت مجموعة من الدود".

ومن الغريب والمضحك أيضًا، رغم قتامة السياق والمتحدثين، ماقاله اثنان من رجال البوليس اللذان يتوليان أمر شقة الزوجين فى وارسو:

> *كيف يعيش إنسان فى بلد كهذه؟ نهب شقق الناس، الرقابة، افتقاد تام للحرية والعدالة، ضياع مبادئ الإنسان الأخلاقية. بينما ستجلسون وتنعمون بالراحة فى نيويورك وتحبون فى منهاتن، وتحتسون الويسكى الإسكتلندى والمخابرات الأمريكية تمول كل ذلك، تتناولون الطعام مع سوزان سونتاج* **Sontage***، وفى المساء عند تحل الظلمة يهبط الغرباء فى أطباق طائرة. أنا نفسى لا أمانع فى الذهاب إلى هناك، ولكن يجب أن يظل أحد هنا ليحافظ على النظام.*

ويأتى التصدع الأساسى بين صورة أمريكا والحديث القديم عن المنفى من حقيقة الوطن الموحشة -وكذلك التشرد- والتى تكون بمثابة التحية للمهاجر فاقد الوطن.

ويرتبط الوطن بشكل مجازى متكرر بصورة أمريكا، صورة القمامة. ويتضح أن الصراصير التى تعتبر هى السكان الأساسيين فى الشقة (بل وفى المدينة) "تأكل القمامة. وتذكر فى ذلك جريجور؟"وعندما يزورهم المتشرد، يلحظ أن معظم أثاث الشقة كان ملقى مع القمامة فى الشوارع. ويدافع الزوجان عن نفسيهما:

"حسنا، اعترف بذلك. لقد حملت جهاز التلفاز من الشارع. أبداً لست خجلان من أن يكن بشقتي جهاز أخذناه من القمامة الموجودة على جانب الطريق (يطرق المتشرد بأصبعه على الكرسي). حسنا، ربما أخذت شيئين. (ويشير المتشرد إلى المنضدة) وكذلك المنضدة، ماذا في ذلك؟ معظم حديثي السن من الأزواج يؤسسوا شققهم من القمامة الموجودة على جانبي الطريق. وبفضل هذا (يشير إلى التلفاز) أستطعنا مشاهدة حفل عيد ميلاد تمثال الحرية".

وبجانب القمامة، يوجد شئ آخر نتعرف به على الوطن الأمريكى، ألا وهو التشرد. وموقف المتشرد يقلب العلاقة المؤثرة غير العادية بهذه المصطلحات، ويجعل التشرد يبدو -بشكل عبثي- نوعًا من الحرية، والاختيار، والطبيعية ويقول" حديقتنا أحسن حديقة بالمدينة" وبفخر (يتحدث عن حديقة ميدان تومكنز والذى كان الرمز الفعلى لأزمة نيويورك الاجتماعية في ثمانينيات القرن العشرين). ويتخذ الزوجين، اللذين تأخرا شهرين عن الإيجار إجراءات يائسة {بل وعبثية} ليدرءو إحساس الرعب من التشرد:

أتيت فرحًا فى ذلك اليوم. لقد قابلت توميك ***Tomek*** *وهو على كرسى متحرك ذاهبًا إلى العمل. وسألته ماذا ألم به، وقال لك إنه على مايرام، وقد اشترى الكرسى المتحرك ليتجنب دفع الإيجار. فصاحب البيت لا يستطيع طرد معوق. وفى اليوم التالى، اشتريت كرسيًا متحركًا وجئت به إلى البيت.*

وفى سياق تلك الحياة الغامضة تظهر الآمال فى شكل عبثى: "بمجرد أن تحصل على المال، ستتحرك إلى أعلى المدينة. إلى منطقة فورث استريت(الشارع الرابع). فهى منطقة أكثر أمانًا. والأرضيات أكثر سُمكًا، يمكنك سحق الصراصير ولا يسمعك من يقطن أسفلك".

وأكثر الأشياء وضوحًا فى تحليل هذه المسرحية الاتساق الكئيب بين الرعب من ديكتارتورية بولندا ومدنية أمريكا:

هو: لم تكونى تحلمين بشئ

هى: لا، أنا حتى لم أكن نائمة.

هو: ولكن لماذا بدأتى فى الصراخ؟

هى: لأننى شعرت برغبة فى ذلك.

هو: ربما كنت تحلمين أننا عدنا إلى بولندا.

هى: كلا.

هو: أو أن أحدهم اقتحم الشقة من خلال النافذة".

إن واقع الخيال المعاصر هو الإحساس الجذرى بعدم الأمان وإمكانية الوجود المدنى. فالمهاجر "المعاصر" كما يقول الأمريكيون، فى موقف صعب. إن موضوع العودة إلى المكان محاط بأشكال من البؤس من كلا الجانبين. فالحديث القبل النهائى فى المسرحية، فى الواقع هو بروفة لنظام كوميدى فاشل كانت تأمل المرأة أن تستخدمها فى تجربة الأداء التليفزيونى يوم ما.

"لدىّ تلك الحكاية الرائعة فعلاً. حسنًا...كان هناك رجل أعمى وآخر ذو عين واحدة، كانا يعبران النهر فى قارب الأعمى كان يجدف والأعور كان يقود. وفى وسط

النهر، فجأة رفع الأعمى المجداف من الماء وضرب الأعور فى عينه السليمة. وقال الأعور "تلك هى النهاية". ووصل الأعمى إلى الشاطئ وغادر القارب".

والموضوع ليس فقط بمجرد انفصال ثقافى، رغم أن ذلك واقعى بدرجة كافية ("كيف تستطيع تدريس أعمال فرانز كافكا لطلاب يأتون إلى المدرسة فى سيارات سبور؟") والمشكلة الحقيقية هى أن المكان الذى يلجأ إليه الشخص ممزق بأعراض تحلله هو. بينما تظهر هذه الحالة فى مسرحية "الحضور من أجل الاستقرار" خلال إحساس غامض بالأذى يزعج عالم ديكنز القديم الذى يميز إنجلترا، تظهر فى مسرحية "اصطياد الصراصير" بشكل محدود، وفى شكل قائمة من الأمراض، بما فيها البطالة، والفقر، والمرض، والتشرد. وفى هذا السياق، تأخذ كلمات رجال البوليس الهولندى معنى شديد الغرابة وتمحو شعرية المنفى تمامًا: "الذكى لا يكتب أبداً. الذكى لا يترك أثراً ورائه أبداً".

ومثل حدود الحضور للوطن، تظهر حدود المنفى خلال محاكاة تقليدية للفن المسرحى. وهذه المرة لا يعتبر السر الكامن هو الأداة الخادعة، رغم وجود "طفل مدفون" هنا أيضًا الطفل الذى أرادته المرأة ولم يرده الرجل، لأنه كما يقول: "أين سنضعه؟" (وإجابة المرأة الرائعة -"نضعه هناك" تدحض فكرة الطفل المدفون والحنين إلى الأرض التى تؤكدها. والعنصر الأساسى فى الدراما الواقعية التقليدية والتى تم محاكاتها فى "اصطياد الصراصير" يظهر فى شكل وعد ضمنى للقدرة التمثيلية، عهد غير منطوق على أن ما نراه مطابق (ولذلك فهو ذا معنى) إلى حد ما. وتشكل المسرحية على لسان الراوى، الذى يظهر فى البداية ليؤكد لنا أن "الأبطال تم اختيارهم من بين المئات والآلاف من الناس العاديين"، ويدعونا "لمتابعة خطواتهم الأولى على أرض أمريكا".

وتنتهى المسرحية عندما يخبرنا نفس الراوى "نحن نترك أبطالنا على أعقاب النجاح. وحالاً ستعم أشكال الاجتهاد والمثابرة والنزاهة والتواضع المطابقة لشعب أوروبا

الشرقية". وتواً رأينا الأبطال يهنئون بعضهم البعض لأن أحدهم رأى كابوسًا (هذا عظيم! معنى ذلك أنك قد مُت"). ويؤكد لنا الراوى أنهم سيفوزون بجوائز بوليتسر وأدوارد برود واى. فالوضع الراهن يضمن نجاحهم. فقصة البسطاء من الناس لا تروى إلا إذا فعلوا هؤلاء البسطاء ماهو غير عادى ويثبتوا أن هذه الافعال يمكن أن يفهمها الجميع. ومن الصعب ألا تكتشف فى الوداع الدافئ للراوى لون من السخرية أو تعبير آخر: "تصبحون على خير وليرعاكم الله. فليرحم الله أمريكا".

الموطن الحقيقى: استعادة المكان

ورغم مايحيط بها من عبث فإن صورة أمريكا فى "اصطياد الصراصير" مازالت واضحة كمكان. وهكذا فهى تغير دقيق (وكما سأناقش من الآن فصاعداً، فهى تطور محسوب) أكثر من صورة أمريكا عند شبرد وبينتر. فهذه المساحات الشاسعة من الأماكن المتشابهة تظهر التغلب على حدود المكان، وتؤكد الاختلاف الحرج للمكان، بما يحيطه من تطابق قوى ودائم، غامض كالأسطورة. إن إعادة قهر حدود المكان، بما فيه من خصوصية المكان، يسير جنبًا إلى جنب مع إعادة التفكير فى الأساطير التى جعلت أمريكا منطقة هائلة من القوى الكامنة، دون الحدود المرتبكة أو القطاعات المنفصلة التى تتشكل بها خرائط الدول الأخرى وتعترف بما داخلها من فروق.

وكما أوضح كلٌ من شبرد وبينتر، فإن الأساطير التى تتناول الحيز المكانى لأمريكا من أساطير الفضاء اللانهائى، التقدم الدائم والفرصة غير المحدودة -تظهر أن ذلك ثمنه تجانس مؤلم وساحق. وتلك هى نقطة الضعف فى شخصية أمريكا القادرة، ذلك لأن عهد التطابق يفشل فى النهاية فى إخفاء عدائها للمشاريع -مشاريع الفردية والإرادة الذاتية- التى من المفترض أن تساندها ونفس التناقض الأمريكى الذى يجعل من الفردية أعلى قيمة فردية والتأكيد على واقع اجتماعى سائد، هذا التناقص ينكشف بشكل واضح فى حالة هوية المهاجر والهجرة (وهنا أعنى كل من التجربة وصورة

الهجرة، كما توجد في أمريكا القرن العشرين) تقع بين أكثر صورتين معروفتين لأمريكا الأسطورة: البطل المنعزل وعلاقته (علاقته المحددة قطعًا) بالاحتمال المطلق للمكان. وفي مقابل الصورة الأولى فالهجرة تظهر أهمية الأسرة، المجموعة التي طردت من المكان كمجموعة. وكان رد فعلها على المستوى الفردي، وهكذا أنشأت حواراً خاصًا مع صورة أمريكا. وفي مقابل الصورة الأولى، فإن الهجرة تؤكد على علاقة الفرد بالمكان.

فمسقط رأس المهاجر (على النقيض من إحساس البطل بالحنين للأرض ووجهته المقصودة) حقيقي بشكل مؤثر وكذلك مكان وصوله. ويظهر واقع مكان الوصول من خلال إشكالية العبث في "اصطياد الصراصير"، أو تظهر بشكل أكثر واقعية. وعلى أية حال فذلك يُرجع درجة المكان إلى صورة أمريكا. فإن أمريكا، في أعمال بنتر وشبرد وولف، أوقفت الحديث القديم عن الوطن بمحوها مستوى المكان تدريجيًا، وخاصة في دراما المهاجر، بإيجاد مكان جديد، مكان يُسمع فيه عبارة "فليرحم الله أمريكا" عبارة لها رنين مرعب.

فإن أمريكا التي تتميز بالتعددية الثقافية هي موضوع الفصل التالي. ولكن مشروع التعددية الثقافية يوجد في الحوار الخيالي وفي شكل الهجرة، ومن إحدى إنجازاته العظيمة إيجاد إحساس جديد بالمكان، حيز مكاني يحل محل أمريكا القديمة. ومن المشوق أن يظهر الإحساس الجديد بالمكان من خلال صور وأشكال لها تاريخ طويل في الحوار الدرامي عن المكان.

بيت شخص آخر

في مسرحية جوزي ريفيرا "بيت رامون إجليزيا" تخرج صورة الرجوع للوطن من الداخل. تتناول المسرحية جهود عائلة من بورت تيلو والتي عاشت في لونج أيلاند

(الجزيرة الشاسعة) عشرين عامًا لتبيع منزلها وتعود إلى بورت ريكو. وكعائلة "الرجوع للوطن"، فإن هذه العائلة لديها ثلاثة أبناء أحدهم يشبه الاسكتلندى چووى (وفى النهاية يلتحق بالبحرية) والثانى يشبه بيدى المتفسخ وقد تعلم وغادر الأسرة. مثل الدب (ومثل فينس فى "الطفل المدفون") هذا الابن يتفرد ويتميز عن أخوته بأن له صديقه وهى كارولين الإنجليزية. ومع ذلك، فعلى العكس من تيدى، فان جافير *Javier* هو البطل الواضح للمسرحية، وتهميش دوره فى الأسرة هو إحدى أعمق قضايا المسرحية. ويظهر قرب نهاية المسرحية أن چافير (وكذلك چوليو الذى التحق بالبحرية) هو العضو الوحيد من أسرة إجليزيا الذى لم يرحل إلى بورت ريكو. ويتضح أن تلك هى مسرحية بنتر من وجهة نظر تيدى. فهى عودة إلى المكان عن وجهة نظر المكان والذى يبدو كما هو الحال عند بينتر وغيره، أنه يمحو فكرة الوطن: أمريكا.

الاختلاف الأساسى بين هذه المسرحية ومسرحية "العودة إلى الوطن" -وهو اختلاف يساند قلب وجهة النظر المذكور تواً- هو أن هذه الأسرة ليس لها عائل من الذكور. هناك أم قوية، والتى لا توجد مشاكل فى علاقتها بزوجها وأبنائها (على عكس هالى *Halie* فى "الطفل المدفون"). فهى القوة التى تدفعهم إلى الرجوع إلى بورت ريكو، حيث إنها قضت عمراً خارج الوطن. والسبب الأساسى الواضح للواقع الدقيق لإحساسها بالحنين إلى الأرض (وهى ليست كالصيغة القديمة، انتماء غامض فى "مكان ما" غير محدود) هو الطفل الميت.

ولا يعتبر الطفل الميت فى مسرحية "منزل رامون إجليزيا" سراً أو لغزاً، رغم أنها مرتبطة بإحساس سحرى وخرافى يسود المسرحية وهو إحدى الأماكن التى تواجه صورة أمريكا. ويظهر وجودها منذ البداية، ويأخذ شكل الصورة فصورة الطفلة فيلشيا *Felicia* جزء من المذبح والتى أعدته الأم دولورز *Dolores*، وصلت فى بداية المسرحية. وتغطى حوائط الحجرة أيقونات، تضفى على صورة الطفلة مغزى دينيًا. وهذا

الخلط بين الصورة والدين يستدعى مكان "الطفل المدفون"، الحجرة الموجودة بأعلى والتى قيل إن حوائطها تغطيها الأيقونات والصلبان. الاختلاف، بالطبع، يظهر فى الافتقار إلى السخرية هنا: إذا كانت مسرحية شبرد استخدمت التصوير -وخاصة وعد اليقين الكاذب- لتسخر من كل أشكال الإيمان فى كل الأساطير، بما فيها الأسرة والدين، ويبدو أن الصورة الواقعية تحتل مكانها فى مملكة الإيمان دون سخرية أو غموض. وتعرب صورة الطفلة فيلشيا والطريقة التى أستخدمتها بها دولورز عن إحساس خالص بالأسرة والاستمرارية بين الأسرة والإيمان. مثل هالى، فان دولورز لا تحتاج أن تسعى إلى دين خارج المنزل، ولا يوجد شكل كاريكاتيرى دينى مثل الأب دويس ***Dewis*** فى هذه المسرحية.

ومع ذلك، فالطفل المدفون يلعب دوراً رئيسيًا فى صورة الوطن التى تطورها المسرحية والتى تستخدم وتبدل وتبث الحيوية وتثرى وجود الحوار الدرامى للوطن. وهذا الحوار يقوم أساسًا على شكلين محددين للوطن: الوطن كمنزل والوطن كأسرة. فى "منزل رامون إجليزيا" يقوم الطفل الميت بمراجعة كلا الشكلين. وأظهر البيت هنا كنوع من الضريح الفخم للطفل الميت، وتظهر الطفلة نفسها كرمز للمبدأ الذى يؤكد صورة الأسرة: وهو الجيل.

والبيت فى هذه المسرحية يُعد دليل غير مباشر على الوطن الحقيقى فى الدراما الواقعية، له كل ما للوطن من شكل مادى محدد، ولكنه يمثل المبنى الراسخ ذو الأبواب الموصدة، إلخ) عند نقطة الانهيار. ونجد أن هذا البيت ينهار بشكل يستدعى المسكن المشوش لسبالدنج جراى فى "رعب السعادة". ومثل هذه المسرحية، فإن "رعب السعادة" تمثل آتون خرب، وتشير بشكل ثابت إلى برودة شتاء اللونج أيلاند (الجزيرة الشاسعة). وهو الطقس الذى تشبهه كارولين بأنه متجمد حيث تقول لدولورز أنه مثل "القتل"، وهذا الطقس يستدعى مسرحية "الحضور من أجل الاستقرار"، وفيها الطقس

يمثل نصًا تحتيًا خرافيًا ورمزيًا لدراما متخفية حول التجديد الأوديبى. وفى مسرحية "منزل رامون إجليزيا" فإن الطقس، مثل المنزل، يُعد جزءاً من نظام -يتسم بالواقعية العنيدة- فى المقابلة بين أمريكا وبورت ريكو.

وبالإضافة إلى الأتون المتهدم، والمنزل به مشكله مياة حادة وللمرة الثانية تستدعى سبالدنج جراى). ومع بداية الفصل الثانى، يحضر أعضاء عائلة إجليزيا المياه فى دلاء من منزل الجيران ويسأل جافير، وهو الابن الذى يشعر بالاغتراب عن الأسرة، "لماذا لم يحضر أبى شخصًا يصلح الطلمبة؟ لنحصل على الماء كالمتحضرين من البشر" وتنشط المقابلة بين مكانين محددين فى المسرحية عندما تقول دولورز "فى بورت ريكو كان سينتقل من منزله فى ميلافلورز إلى منزلى فى أريسيبو ومعه برسيلين من الماء -على كتفيه. يمشى فى حرارة الشمس عارى القدمين."

وموقف جافير الحرج من أسرته (والذى يشكون فيه، يُعتبر كراهية لأهله. لكل شعب بورت ريكو) يؤكد على حركة المسرحية نحو حوار جديد عن الهجرة، حيث يظهر انقسام الذات فى تجربة المهاجر-وتصدع الذات التى طرحها متشادو فى مسرحية "البيض المتكسر" -كمشكلة جيل. وهو نموذج سنراه فى الفصل التالى، لأن قضية الاختلاف والصراع بين الأجيال تعتبر نقطة حرجة فى تطور شكل التعددية الثقافية. وفى هذه المسرحية، تتمركز مشكلة الأجيال فى مشروع العودة إلى الوطن وتميز الهجرة بصفة انفصام الشخصية ليس فقط على المستوى الفردى وإنما على مستوى الجماعة.

رغم أن كل أطفال إجليزيا ولدوا فى أمريكا، نجد أن جافير هو الوحيد الذى توحد مع محل مولده بشكل جعل من مشروع العودة إلى الوطن مشكلة بالنسبة له. ويناقش جافير وأخيه المزايا الخاصة بأمريكا وبورت ريكو عند محاولات الأسرة العديدة لبيع منزل لونج إيلاند والعودة إلى الوطن. ويتم إثارة عدد من أشكال الرفض: المجتمعات

المتطورة فى مقابل المجتمعات النامية، العالم الأول فى مقابل العالم الثالث، الحضارة فى مقابل البدائية.

تشارلى: على أية حال، أعتقد أن بورت ريكو ستكون متعة. الغابات والمزارع -لا تستطيع أن تحصل على ذلك فى هولبروك. وأمى تقول إننا نستطيع شراء جواداً هناك- وهذا شئ آخر لا تستطيع الحصول عليه فى هولبروك.

چافير: أنت لا تستطيعى أن تصابى بالملاريا فى هولبروك كذلك.

تشارلى: ولا تستطيع الاستجمام على الشاطئ طوال اليوم.

چافير: ....ولا العناكب والأعاصير.

تشارلى:...كل هذه البنات الجميلات التى يمكن أن تحبهن.

چافير: الزواج المبكر، وأطفال كثيرة، ومنتصف العمر المثقل.

ويشير آخر ماذكر فى قائمة التحيز ضد بورت ريكو التى صاغها چافير، إلى موضوع الجيل بشكل مهم. وهو المبدأ الذى فصل چافير عن أسرته بشكل قاطع. ومثل بطل أمريكى أسطورى يخرج من عالم رعاة البقر، يظهر جافير فى شكل منفرد، بإرادة ذاتيه يحددها تصميم فردى..وهذا الدافع فى شخصية، والذى يظهر بشكل واضح فى المشهد الذى يتخلى فيه بقسوة عن صديقته كارولين ("لن أعطيك عنوانى الجديد. لا أريدك أن تزورينى أو تضاجعينى أو حتى تتصلى بى هاتفيًا")، يكمن فى لب صراعه مع أسرته. فالأسرة التى مازالت متماسكة وحيوية، وهى تختلف عن الأسرة المشتتة فى مسرحية "العودة إلى الوطن" والأسرة المنسية فى مسرحية "الطفل المدفون" -تؤكد حيويتها ووجودها من خلال العودة إلى الوطن، وبذلك تتحدد العودة إلى الوطن كمشروع وليس كتجربة معروفة ومحاطة بالغموض المسبق. وفى مقابل ذلك، فإن جافير يشرب الكثير من الحوارعن أمريكا التى تناسب الذات الحية على الجانب الآخر من تجربة الرجوع إلى الوطن، متخطيًا كل إمكانية لاستعادة هويته.

ويعبر جافير بشكل مهم عن حدود العودة إلى الوطن بطريقة ترتبط بشكل خطير بقضيتين كبيرتين هما أساس ظهور الحديث عن المكان. أولهما، وهى القضية التى نوقشت بتوسع فى الفصل السابق، هى قضية اللغة. وتوظف مسرحية "منزل رامون إجليزيا "أسلوبًا تمثيليًا يجعل القضية مؤثرة ودرامية، وسأناقش هذ أكثر من ذلك فيما بعد. والقضية الثانية والتى أثارها جافير فى حديثه عن مابعد العودة الى الوطن ستكون موضوع الفصل التالى: إشكالية التعددية الثقافية، الانتزاع الجذرى للهوية الثقافية داخل سياق الهجرة الأمريكية:

أنا لا أتحدث الأسبانية...لا أعلم، فقد خرجت عن العادة. لكننى بدأت فى التفكير فى أهلنا، كما تعلم وأنا حتى لا أعرف مامعنى هذه الكلمة..أهلنا الشيكانو فى كاليفورنيا؟ الدومينيك؟ الكوبيين فى فلوريدا؟ بورت ريكو التى ترجع إلى الجزيرة ولا تختلط بواقعنا هنا؟ أنا لا أعرف. أنا أنظر حولى، أنا أعلم مايشعر به أهلنا ومايرونه وأنا أريد أن أساعدهم فى يوم ما -وأعرف أننى سأفعل- ولكن هناك شيئًا يدفعنى بعيداً عن ذلك.

ويتضح ما يدفعه بعيداً: هى أسطورة النجاح التى قبلها، والتى تعتبر عائقًا أمام تحقيق الفردية بالنسبة لهوية الجماعة، والأسرة والجيل. وعند تحليل الهجرة فى هذه المسرحية، يتضح أن الأسطورة هى التى تمزق سلسلة الأجيال إربًا. عندما يدعى جافير على والده قائلاً "أحلامه ستقتله" يرد أخيه مدافعًا "بل أحلامك ستقتلك".

ويتضح الإسهام الجاد الذى قدمته مسرحية "منزل رامون إجليزيا" فى الحديث عن الهجرة فى ربطها هذا الحديث بدقة بقضية الحيز المكانى التى شغلت الدراما الأمريكية وكذلك الرواد الأوربيين.

وهى تقدم فكرة دقيقة عن المكان حيث يتم الفصل بين صورة الوطن كمنزل والوطن كأسرة. ويظهر هنا الموطن الحقيقى للواقعية، كما يظهر فى مسرحية جراى، فى شكل نهائى. وبينما لم تستطيع المنازل وثيرة الفراش فى الدراما الواقعية أن تصمد أمام جراح الرغبة فى الحنين إلى الأرض وأستطاعت أن تظهر صلابتها فى شكل غلق الأبواب وصفعها عند الرحيل فقط، فإن هذا المنزل لم يظهر أبداً كموطن: ويتذكر رامون أن "انتقلنا إلى هولبروك وكان جراندى أڤينيو (شارع جراندى) لايزال طريقًا قذراً شيدنا هذا المنزل وكان يبدو كبقعة ساحرة -وبدأت أمك فى الضحك لانها اعتقدت أننى أمزح." وعندما يسأل جافير دولورز "اذا كان هذا موطنًا أبداً؟ تجيبه بلا غموض: "أبداً، وبالمقارنة، فإن أسرة هذه المسرحية، على العكس من الأسر الواضحة فى الواقعية التقليدية، ظلت أسرة خلال المسرحية. حقا، هم عائلة لأن هذا المنزل ليس بموطن. وطبقًا لاولورز "هذا "البيت" أخذ منى صغيرتى...هذا المنزل البارد قتلها." ويطلب جافير "يجب أن تدفنيها" تستجيب دولورز بطريقة توضح أن علاقة أسرتيهم تظهر فى قدرتهم على رؤية موطن معًا، فى مكان ما: "حملتها تجاهى، لأحميها من الهواء البارد فى هذا المنزل المحتضر. ولمدة ستة أيام، يحاول رامون تشغيل الأتون، ولكنه لا يفلح. وفى أحد الأيام، وأنا أضلع القهوة، بينما رامون فى العمل، ماتت. وقفت بالقرب من تلك النافذة يومًا بأكمله، أواجه بورت ريكو".

ويعتبر چافير استثناءً فى كل ذلك. فهو لا يشارك أسرته فى حنينها، وأسرته متحيرة بسبب بعدها عنه وبعده عنها: "ماذا بك؟"، تحدثه أمه، "كانت سماء بورت ريكو أول سماء تراها، وماؤها كان أول ماشربت. ولكنك لا تتذكر." وحبكة المسرحية تظهر حلاً واحداً للمشكلة التى تتمثل فى جافير، وهى مشكلة إيجاد موطن فى أمريكا. وبشكل مثير، يتجلى الحل فى شكل حبكة لها أوديبية، وهى حبكة ينقذ فيها

البطل حياته بقبوله ليس قتل أبيه وإنما إنقاذ أبيه. بينما يظهر الفصل الأول للمسرحية كعالم مصغر لمسرحية "رحلة اليوم الطويل فى الليل" حيث جافير بطلاً يسجل المعنى الأليم للاحتجاز بينما أسرته تعيش واقعه، يسجل الفصل الثانى رحلة واقعية بشكل مدهش. وفى كلتا الحالتين، حالة الاحتجاز وحالة الرحلة، يكون السبب هو المنزل.

فبيع البيت يجب أن يوقع عليه أقاربهم فى بورت ريكو ليستطيعوا التخلص منه والانتقال إلى الجزيرة. وعندما يفشل الأب رامون فى توقيع العقد بشكل سليم، يُسر ذلك جافير فى بادئ الأمر ويتخيل أن ذلك سيجعل الأسرة تبقى فى أمريكا. ومع ذلك، يتخلله تدريجيا مخطط الأسرة للرجوع، وهو نفسه يوافق على الذهاب لبورت ريكو ليتم ما فشل فيه أبوه. وقراره يؤكد فهمًا جديداً لموقف والده؛ وهو أيضًا دلالة على تغير كبير فى شخصية جافير نفسه. (وعندما يطلب من المشترى المحتمل ثلاثة أيام ليذهب إلى بورت ريكو ويرتب الفوضى يقول المشترى: "ثلاثة أيام؟ حسنًا. لكن إذا فشلت ربما تقبع فى قاع لونج أيلاند، وصدقنى أسرتى تستطيع وضعك هناك").

ولا يفشل جافير. فهو يعود من رحلته وقد حالفه النجاح فى موضوع العقد، وكذلك تغيرت رؤيته قليلاً يقول لتشارلى.."هناك أشياء...بعض الروائح...البرق ... خرير المطر فى الغابة طوال الليل. بعض النساء الجميلات...بسيطات ومباشرات ومعسولات"، والأب والأم اللذان كانا فى معزل عن جافير يتركانه الآن بعد تبادل الأحضان الدافئة ومنح البركة المعتادة. وفى نهاية المسرحية يظهر جافير على خشبة المسرح فى المنزل الخاوى على عروشه، لكنه قد تغير. يشغل المسجل ويبتسم من موسيقى السالس المنبعثة منه. ويبدأ التحرك على أنغامها محركًا أردافه ببطء ثم، بينما تخبو الأضواء، برفق فى هذه اللحظة جافير عن رمز أثرى للاحتمال الجديد فى صنع وطنه فى أمريكا. فتجربة رجوعه لم تغير رؤيته لموطنه القديم فحسب وإنما ربما أعطته، كما كتب جوميز بينا، رؤية جديدة لموطنه الجديد: "بعينى الجديدتين، لم أعد

أرى هذا البلد كقوة بيضاء أسطورية يخافها المكسيكيون كثيراً، ولكنى أراها كتجمع معقد لجنسيات ولغات مختلفة لها آلاف وجهات النظر. وهذا الإدراك أكسبنى شجاعة البقاء ورغبة فى المشاركة فى صنع ثقافة تشمل نظرتى / نظرتنا" (القيام برحلة "ثنائية القومية").

يظهر تحول جافير بشكل ما مضاداً لتحول نورا فى نهاية "بيت الدمية". بينما نورا فهمت وقامت بملحمة الرحيل، وهكذا أنشأت نموذجًا ذاتيًا لحداثة الإنسانية، نجد جافير لم ينشئ ذاتًا منعزلة وحيدة معذبة عندما سمح لأسرته بالرحيل. فلقد رحلوا من خلاله، فمشروع عودتهم للوطن يتحرك عبر وخلف إحساسه بالتشرد. وجافير الموجود فى النهاية ليس نتاج عملية خلق ذاتى وإنما -بسبب رحلته إلى "موطن" آخر- هو إشارة إلى نموذج جديد محتمل ومتعدد المواضع للذاتية. وتوسع وتستكشف دراما التعددية الثقافية، وهى موضوع الفصل التالى، هذا النموذج من الذاتية، ولكن مسرحية "منزل رامون إجليزيا" تشمل فعلاً أداة أساسية للتعبير عنها: ألاوهى ثنائية اللغة.

فملحوظة الإنتاج الملحقة بالمسرحية تقول: "يجب ملاحظة أن دولورز تتحدث الأسبانية خلال المسرحية، رغم أننا نستمع لكلماتها بالإنجليزية. فالشخصيات التى لا تتحدث الأسبانية لا تستطيع أن تفهمها". ولهذا الارتباط بين الأم واللغة الأم معانٍ وآثار عدة. من تلك الأثار والمعانى أنها تؤكد على دقة "الوطن الآخر" الذى تنجذب إليه أسرة إجليزيا والذى تستمد منه تماسكها. والقضية بالنسبة لدولورز هى قضية انتماء حقيقية، قضية وجود الإنسان حيث يمكن أن يفهمه الناس: "أريد أن أسمع لغتى يتحدثها كل من أقابله، حتى صغار الأطفال". ويفهم جافير ذلك تمامًا، ولكن من الجانب العكسى: فهو تخلى برغبته عن اللغة الأسبانية لأنها تجعله غريب.

وإنما الغريب الحقيقى هى صديقة جافير كارولين والتى تجد بعض المعاناة فى أول مشهد من المسرحية عندما تتحدث مع دولورز ولكنها تنجح بشكل جيد إلى حدٍ ما

تعرض دولورز القهوة، تفهم وتقبل فتقبلها دولورز فى وجنتيها وتنهض لصنع القهوة).
والغريب الفعلى الآخر هو كالا، الجار الإيطالى المتعصب ولكنه أساسًا طيب وعادل والذى سيشترى المنزل، فهو يجد صعوبة فى التحدث مع الأسرة، وفى إحدى المرات يقرر شراء منزلٍ آخر: "إنما أريد أن أبتعد عن عشيرتك للأبد. لقد أمضيت تسعة عشر عامًا أساعدكم، يمنة ويسرةً، فى المطر أو الشمس، لم يعد لدىّ حاجة. الرجل القاطن فى المنزل الآخر يتحدث لغتى".

ومع ذلك فلاكارولين ولا كالا يفشلان فعلاً فى فهم ومساندة الأسرة فى هدفها للرجوع إلى الوطن. ففى النهاية يشترى كالا المنزل، بل ويصحب الأسرة بالسيارة إلى المطار بعد إنهاء كل شئ؛ وبالنسبة لكارولين، فهى تصر على مساعدة جافير -الذى أصبح مفلسًا بسبب رحلته إلى بورت ريكو- بالمال: "لتحصل على مكان تعيش فيه". وهى أيضًا تعطى الأسرة هدية موحية بالدفء المنزلى إلى حدٍ ما فى بورت ريكو وهى عبارة عن كرة زجاجية بها منزل محاط بالجليد: "يمكن أن يهزوها ويجعلوها كالشتاء". وهكذا فإن مشاكل الأسرة داخلية. فالأسبانية التى يتحدثونها تشبه مشكلة المرأة المهاجرة التى روتها أوليفيا إسبن التى أخبرت معالجها أن "مشاكلى داخل أسرتى، فأسرتى تتحدث الأسبانية، ولذلك فمشاكلى تتمثل فى الأسبانية". ورغم أن التعصب الذى يمثله، فإن كالا لا يعتبره خطراً قريبا من هوية أسرة إجليزيا كما هى الحال مع جافير. لأن كالا يفهم (رغم أنه ربما يعبر بشكل كوميدى) إن المكان، والجيل، والإنسانية شئ واحد: "نحن نتحدث عن مكان حقيقى" ويستمر كالا فى كلامه ويضع التعريف الرائع: "من يقطعون جذورهم بأنفسهم، ووعود يجب أن أحافظ عليها."

وهكذا يتضح أن ثنائية اللغة فى "منزل رامون إجليزيا" لا تدل على اختلاف لا يمكن خرقه وإنما على تعددية إيجابية.

الفصل السادس

إذا لم يكن هنا، فأين؟

تحدى تعدد الثقافات

"من الأمور المهمة بالنسبة لى أننا جميعًا مشغولون بالتجربة الاجتماعية بصورة تجعلنا لا نكف عن هذا الانشغال، ونستمر فى توجيه النقد لأمريكا محاولين تغييرها. وأقصد بذلك إذا لم يحدث هذا هنا -فى أمريكا- فأين يمكن أن يحدث؟"

دافيد هنرى هوانج

يختتم دافيد هوانج تأملاته عن المسرح الأمريكى المعاصر بهذا السؤال البلاغى: إذا لم يكن هنا فأين؟ وهذا السؤال يجعل من أمريكا المكان المميز لتجاوز إشكالية العلاقة بين الهوية، والثقافة والمكان. والحقيقة أن هوانج يعبر عن الرؤيا الحديثة لأسطورة أمريكا الراسخة، أمريكا الأفق الجديد، موطن الانفتاح بمعناه المجازى والحرفى، المكان الذى يجرى فيه صنع المستقبل.

ولا شك أن المهاجرين إلى أمريكا يضفون على الخطاب الثقافى لونا من الوان الغموض الثرى. وهذا الخطاب الثقافى يكشف عن الالتزام الثابت باحترام حق الاختلاف مهما كان سطحيًا، وهو فى ذات الوقت يمثل المبادئ الأيديولوجية لتأثير الثقافة الأوربية القوى (الثقافه الإنجليزية والبروتستانتينية) يقول بنج شونج ***Ping Chong*** أن أمريكا بوتقه لا تنصهر فيها موضوعات التسامح الدينى، والتناغم الجنسى والتنوع العرقى كما يبدو فى التوصيف الرسمى للدولة، بل أن المبدأ الأسمى لثقافة الدولة وهو التجانس يواجه تحدى الصراع العرقى الجنسى.

ويأتى الامتحان القاسى لهذا الجانب الطيب بصورة أمريكا عن نفسها من العلاقات شديدة الاضطراب فى المناطق التى يقيم فيها السود والبيض. إن تاريخ التفاعل بين البيض والسود، قديمة وحديثة، يجعل المثل العليا الخاصة بالتسامح مستحيله بل تتسم بعدم المسئولية.

إن واقع العنصرية الأمريكية يذكرنا دائمًا بأن الاغتراب، كما يقول جاك مونير ليس اغترابًا جسديًا فقط فهناك أيضا الاغتراب الثقافى، الاغتراب داخل ثقافة الإنسان ذاته. فأحداث مسرحية جورج ولف "المتحف الملون" توحى بأن الاغتراب الداخلى وآثاره من الشدة بحيث تبدو الشخصيات الأمريكية السوداء عند تمثيلها نماذج مجنونة، مقززة مثيره للغثيان وعاجزة بصورة لا يمكن تخيلها.

بل إن خطاب العنصرية الذى يجرد السود من قدراتهم يكتسح الثقافة الأمريكية ويعرض مبدأ تعدد الثقافات الأمريكى للخطر. ومن ثم يتأثر المصير السياسى والثقافى لكل الجماعات المهاجرة الأخرى ويصاب بالتشوه والفشل. أما الأصوات التى تتكلم من خارج هذا الصراع وبعيداً عن لُبّه فإنها لا تستطيع التعبير عنه باللغة المناسبة. وفى نفس الوقت فإنها تحاول أن تبتعد عن المصطلحات التى تستخدم فى هذا المجال لتعبر عن تجربتها كمهاجرين وأقليات خارج إطار ثقافة العنصرية ضد السود.

ومما هو جدير بالذكر أن ماكتب من الأدب عن التعدد الثقافى -سواء على المستوى الأكاديمى أو فى الصحف- يعتبر كما هائلا، يتراوح بين تعريف التعدد الثقافى وتسميته من ناحية والقضايا الأيديولوجية والنظرية من ناحية أخرى. وهدفى هنا ليس الانضمام إلى التنظير الدائر حول تعدد الثقافات ولكن النظر إلى بعض القضايا المحورية مثل قضية "مسئولية" فنان الأقليات، وقضيه الأداء المسرحى الجامد، وقضية الجدل حول الهوية العرقية وعلاقة كل ذلك بإعادة الصياغة الدرامية للمكان المسرحى،

موضوع هذا الكتاب. أما المسرحيات التى سأناقشها فى هذا الفصل فهى جميعًا تنتمى إلى نوعية محددة من الدراما وهى دراما تعدد الثقافات مثل الدراما الأمريكية الآسيوية. وقد أخترت أن أركز على هذه المجموعة من المسرحيات لكى اتجنب المشكلة التى تواجه دراما تعدد الثقافات بصفة محورية وعامة وهى مشكلة دمج الفوارق بين الثقافات أثناء رسم وتوضيح تلك الفوارق. والحقيقة هى أن كل الدراما التى تعالج تعدد الثقافات يجمعها قاسم مشترك وهو أنها على هامش التيار المسرحى الرئيسى فى أمريكا. وهذا يعرضها للخطر ويهدد بإضفاء التجانس على بناء هذا النوع من الدراما، ويعطيها هوية الأقليات غير المميزة. ويشعر كتاب الآقليات العرقية بشدة الفروق المختلفة بين الأقليات العرقية. وتستمد هذه الفروق جذورها من تاريخ الهجرة، والخلافات الدينية والثقافية بين بلدان المنشأ فيما بين المهاجرين من ناحيه، والفروق بين هذه الثقافات وثقافة الرجل الأبيض السائدة والمسيطرة فى أمريكا من ناحية أخرى إلى حد أن دراما تعدد الثقافات تجهل من أهدافها بناء هويات عرقيه محددة. وعليها أن تقاوم خطر الاستيعاب ليس فقط فى الثقافه السائده ولكن أيضا خطر التهميش والتعميم. وفى الواقع فإن الاختلاف ينتشر حتى داخل الأقليات جيدة التنظيم فعلى على سبيل المثال فإن الكتاب الذين ينتمون إلى ما يعرف بالأدب الأمريكى -الأسبانى "يميزون بين الأدب الأمريكى - المكسيكى والأدب الأمريكى -الصينى والأدب الأمريكى اللاتينى والأدب الأمريكى الكوبى. وبالمثل فإن الأدب الأمريكى- الآسيوى يتم تقسيمه إلى أدب أمريكى -صينى وأدب أمريكى- كورى وأدب أمريكى يابانى وهكذا دواليك.

وغنى عن البيان أن مشكلة تعريف أدب الأقليات العرقية تعريفًا صحيحًا ليست مجرد مشكلة سطحية تتعلق بالتسميه، بل إنها تمتد إلى صميم التعددية الثقافية وأيديولوجيتها، وهى تمثل قضية الهوية السياسية. وقد سعى بعض الفنانين حديثًا مثل

جوميز بينا **Gomez Pena** إلى الخروج بهذه المشكلة من الطريق المسدود الذى تحكمه الجغرافيا (وتأثيرها على الهوية الشخصيه والمكان) واقترحوا فكرة "هوية الحدود" كرد فعل لفكرة "إعادة رسم حدود العالم" وطبقا لهذا النموذج، فإن تجربة الشتات والتفرق (وما يصاحبها من مشاعر الحنين للماضى والإحساس بالاغتراب) يمكن تجاوزها من خلال الارتباط بتجارب مابعد الحداثة الخاصة بالشتات والتفرق السياسى وتخطى الحدود الأيديولوجية:

"لقد شعرنا بميلاد الألفية الجديدة من خلال مذبحة" ميدان تاينانمن **Tiananmen** *وإبادة البشر فى بغداد. أزيلت حدود كثيرة وأقيمت حدود أكثر، بل إن كم التغيرات السياسية وشدتها وتعقيدها جعل من الصعب علينا أن نفهمها بالقدر الكافى لقد بدا كل شئ فى حالة صراع! اللغة، والأيدلوجية، والهوية، والعقيدة الدينية، والجنس، والجماليات. وفى وسط هذا الزلزال الذى يهز العالم كنا نقف أنا وزملائى نبحث عن لغات جديدة وتعبيرات مجازية جديدة تستطيع أن تعبر عن أزمتنا المعاصرة".*

من كتاب"محارب من أجل إعادة البناء"

إن البحث عن مكان جديد نتحدث منه، وعن لغات وتعبيرات مجازية جديدة نعبر من خلالها هو موضوع هذا الفصل. وعلى الرغم من أن المسرحيات التى سوف أناقشها هنا تمثل التعدد الثقافى بطرق كثيرة، إلا أنها تشترك فى أشياء محددة: وصف دقيق للمكان، منهج مختلف للغة، صور مجازية محددة، وهذه العناصر تأخذ بنا نحو أداء درامى جديد أطلق عليه اسم "التعدد الثقافى الراديكالى". ويمثل هذا الجنس الدرامى تمثيلاً صادقًا مسرحية بنج شونج المسماه "نويت بلانش" فنحن نجد فيها بذور التعدد

الثقافى التى غرست منذ زمن بعيد، يرجع إلى منتصف القرن. فى هذا الوقت كان الحديث عن الوطن بمفهومه الجغرافى قد بدأ يتكشف تحت ضغط الوعود المثالية التى تحملها أمريكا الصاعدة. إن مسرح تعدد الثقافات يطالب بتحقيق هذه الوعود: فإذا لم تتحقق هنا فى أمريكا فأين تتحقق؟!

من الشخصيات التى تقوم بتنظيم مسرح تعدد الثقافات شخصية الشخص الذى يربى ويعلم، وهى شخصية لها تاريخ طويل ومعنى عميق: فمنظر الشخص الذى يعلم انسانًا آخر حقيقة معينه مثل كيفية الحياة كأحد أفراد الأقليات يعتبر أحد موضوعات التعدد الثقافى. وهو دور يؤدى وظيفة سياسية وأخرى اجتماعية. إن المسرح العرقى، منذ بداياته، كان يؤدى وظيفة تربوية مزدوجة: تعليم المهاجرين ثقافتهم الوطنية وفى نفس الوقت تعريضهم للثقافة الجديدة. وتكشف مشاهد التدريس فى هذا المسرح عن مشروع تعليمى يتسم بالنقد الذاتى، فهو يحاول أن يأخذ طريقًا وسطًا بين سيطرة التعليم الوطنى، وضغط الثقافة الأمريكية السائدة. فى هذه المسرحيات يتحول دور المعلم إلى شخصية موجودة فى كل مكان، إلى شخصية مزدوجة، بل إلى آلة أو أداة تؤدى دوراً مزدوجا. ونماذج هذه الشخصية وأقرانها تسخر من الجهود التعليمية الجادة، وهى كثيرة. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه النماذج تسهم فى بناء نموذج لتعدد الهويات التى تربط تعدد الثقافات بما بعد الحداثة.

وما يقوله بينا ***Pena*** عن التجربة اللاتينية يمكن أن يقال عن التعددية الثقافية بصفة عامة:

> *"إننى أعرف شيئًا واحداً مؤكداً هو: هويتى وأنا مثل كل من يعيشون معى "لست شخصًا" جامداً من الصخر، بل إنسان كثير التقلب والتغير وكل ما أبدعه، بما فى ذلك هذا النص، له عدة*

أصوات، كل صوت منها يتحدث من مكان ما فى داخل ذاتى.
وهذا التنوع يبعد كثيرا عن نظرية مابعد الحداثه، إذ إنه صفة جوهرية للتجربة اللاتينية فى الولايات المتحدة".

"الأداء الثنائى للحج"

ولدنا على سفر دائم:

ونجد بديلا رائعًا لتسجيل التعدد الثقافى فى الأيديولوجية السائدة فى مسرحية دافيد هوانج المبكرة "عندما يطير الغراب" ورغم قصرها. وتستمد تلك المسرحيه قدرا كبيرا من روعتها من وضعها فى قالب صريح يحتوى على تجارب التعدد الثقافى التى تؤثر فى أحداثها، وبالتحديد تجربة السود. والمسرحيه تبتعد بفكرة الوطن عن الحدود الجغرافية وتحولها بلغة شعرية إلى فكرة صحية جديدة وذلك من خلال صياغة الحوار عن الوطن فى إطار تاريخين مختلفين يبتعدان عن مكان الأحداث. والمسرحية تحكى قصة امرأتين أمريكيتين: إحداهما صينية والأخرى سوداء. المرأة الصينية -السيدة شان- فى السبعينيات من عمرها وتعيش فى بيت مريح ينتمى إلى الطبقة فوق المتوسطة وتجرى أحداث المسرحيه فى هذا البيت. أما المرأة السوداء واسمها "هاناه" وهى فى الستينيات من عمرها فهى تعمل خادمة للسيدة "شان".

وتبدأ المسرحية بالسيدة "شان" جالسة فى مقعد فى وسط الغرفة وسوف تظل جالسة فى هذا المقعد طوال المسرحية كلها تقريبا. ويشبه وضعها هذا وضع شخصية "هام" عند صمويل بيكيت. والمسرحية تشبه فى جنسها الأدبى مسرحيه "لعبة النهايه" من حيث ان الشخصيات كبيرة السن تتحرك فى إطار نفس المكان والهوية لسنوات طويلة.

وبدلا من شخصية "ناج" و"نيل" فى "لعبة النهاية"، نجد أن "هام" هذه لها زوج عجوز دائم التجوال والسفر جداً وعقلاً. يدخل الزوج إلى المنزل حاملاً أدوات لعب

الجولف على كتفه ويخبر زوجته بأنه عاد لتوه من مباراة جولف جيدة ويطلب قدحا من البيره. وتخبره السيدة "شان" أنه لم يعد يستطيع القيادة الآن، وأنهم باعوا مدينة الذهب من زمن بعيد (وهى هنا تشبه شخصية ويلى لومان ***Willy Loman***)، فكيف يستطيع أن يذهب للعب الجولف؟ وتقول له: إنك لا تستطيع أن تذهب إلى أى مكان؟ ويتساءل بطريقة مثيرة للشفقة "إلى أين ذهبت؟" ويضعه هذا السؤال وماقالته زوجته فى دائرة المجانين طوال المسرحية. وهو لا يكف عن الدخول والخروج مرات متعددة، وينتهى المشهد وهو يخرج مرة أخرى قائلا "سأذهب للعب الجولف" سأذهب إلى مدينة الذهب، ويطلب من زوجته أن تعد له كأسا من البيره عندما يعود.

وعندما يعود فى اللحظات الأخيرة من المسرحية، يكون البيت قد تغير تماما. وتنتهى المسرحية وهو على وشك أن يتعرف وربما لا يتعرف على التحول الذى طرأ على البيت. إن وجود الزوج فى المسرحية يسمح باستخدام استراتيجية ضد الانغلاق، تؤدى إلى صياغة رؤيا جديدة للحوار داخل البيت.

تبدأ المسرحية بحديث مثير للدهشة حينما تتكلم "هاناة" ***Hannah*** بطريقة عفوية وهى تقوم بأعمال المنزل حول المقعد الذى تجلس عليه السيدة "شان". تقول "هاناة": "أظن أننى لم أخبرك بهذا من قبل ياسيدتى. ولكنى أعتقد أن الوقت قد حان لذلك. إننى فى الواقع شخصين مختلفين، ولست شخصًا واحداً."

ولم يظهر على السيدة "شان" أى أثر للدهشة، بل راحت تركز تفكيرها كى تفهم هذا الاعتراف المذهل. وتستطرد: "حينما تكونى موجودة فأنت "هاناه كارتر...، وعندما تخرجين تصبحين شخصًا آخر...شخصًا آخر ساندرا سميث. موافقة؟

وعندما ترد "هاناه" على بعض الأسئلة الخاصة بالشخصية الأخرى أو قرينها وتضيف بعض التفاصيل، تظل السيدة "شان" هادئة تماما. ويجعل رد فعلها من انقسام

الشخصية شبيها بزوج العرائس فى مسرحية "نهر الدانوب" إن هذه الشخصية المزدوجة ليست مجرد شخصية وظلالها، بل شخصيتين مستقلتين، وهذا الازدواج أصبح مسألة ضرورية بسبب عظمة وروعة الجوانب الإنسانية فيهما. ويؤيد هذا التفسير آراء السيدة "شان" غير المتوقعة عن ازدواج الشخصية. فهى تقول: وماذا يهم هذا؟ أنت لك شخصيتان فقط؟ مختلفتين؟ لقد كان لعمى ست شخصيات. وبدأت السيدة "شان" تصف شخصيات عمها الستة وأعمالهم حتى شهقت "هاناه" قائلة: كل هؤلاء الناس فى شخصية رجل واحد. وتبدو السيدة "شان" هادئة، ثابتة، راسخة فى مقعدها فى وسط المسرح، ثابتة مكانًا ونفسيًا. وتؤكد السيدة "شان" لخادمتها "هاناه":

"كل ماتحكيه لى عن شخص بداخله ست أشخاص، أو رجل له ثلاث رؤوس، أو رجل يرى شبحا يطير أو شبحًا جالسًا، أو شبحا يشبه زوجته الراحلة.. كل هذه الأمور ليست أشياء غير عادية."

وبطبيعة الحال هذه الشخصيات غير عادية لكنها توجد فى هذه المسرحية القصيرة. ففى الجزء الثانى من المسرحية بعد خروج الزوج لكى يلعب الجولف، تتحول المسرحية إلى مسرحية أشباح. فالممثلون الرئيسيون الثلاث فى هذا الجزء يمثلون شخصيات: شبح طائر، وشبح جالس، وشبح لزوجة راحلة.

وقبل وصول ساندرا تقرر السيدة "شان" أن هذه السيدة شبح، وأنها تستطيع أن تتغلب عليها لأنها تتصف "بالغباء الأمريكى". تجد "شان" فى مأساة "هاناه" السوداء فرصة لكى تستحضر عالم السحر وموروثاته ونظرة العالم إليه، وهو عالم لن يتكشف معناه الحقيقى لها ولنا إلا عند وصول ولقاء "ساندرا". وتتباهى السيدة "شان" قائلة:

"عندما تأتى ساندرا إلى هنا سوف أحاربها". إننى لست مثل هؤلاء الأمريكيون الأغبياء. إنهم لا يفكرون فى هذه الأشياء. لا

يفكرون في الأشباح، ولا يفكرون في الموت، ولا يستعدون لأى شئ. إنهم دائما يظنون أن الحياة سوف تستمر إلى الأبد. لا يعتقدون أنها دائما تنتهى".

وأثناء انتظارها للشبح، المدعو السيدة ساندرا، فإن "شان" تعلن عن عدم اكتراثها بسحر المكان. فهى تقول أنها لم تربط عاطفيا، الآن أو فى الماضى، بالمكان الذى تعيش فيه. إن قدرها قد جعلها محصنة ضد البعد عن المكان، وقد اعتادت دائما ألا ترتبط عاطفيًا بأى مكان. فهى تقول:

"لم أشعر بالحزن يوم وصلت إلى أمريكا" ولكنى أفتقد الفيلبين. وأنا لا أتطلع إلى الاستمرار فى الحياة فى أمريكا. تماما كما أننى لا أفتقد الصين التى رحلت عنها منذ سنوات طويلة...سأذهب لأعيش فى الفيليبين. أنا لا أفتقد مانلا عندما استولى اليابانيون على بيتنا أثناء الحرب، كان علينا جميعًا أن نذهب إلى مدينه باجيو لنسكن فى بيت تطارده الأشباح.

إن كل الأماكن سواء بالنسبة لى فأنا أنتقل من بيت إلى بيت، ومن مدينة إلى مدينة، ومن دولة إلى دولة، ومن محيط واسع كبير إلى محيط صغير. لقد ولدنا على سفر، نحن على سفر طيلة حياتنا. إننى لا أبحث عن وطن فأنا أعرف أنه لا يوجد وطن".

إذا كان ثمة بيان مضاد للاغتراب فلا شك أن ما ورد آنفًا هو البيان المناسب. ففى وسط حضم تجارب الغربة العديدة، والإحساس بأن الإنسان مجرد لاجئ، ماذا يتبقى من المشاعر الشخصية والنفسية سوى البرودة المتولدة عن الحركة الدائمة؟

إن تجربة الإحساس بأن الإنسان مجرد لاجئ تمحو لديه الأمل والتوقع، والعقيدة وحتى الحنين. وتتحول السيدة "شان" من خلال حديثها إلى مثال وموضوع لكل أنواع الاغتراب والبعد عن المكان وفقدان الممتلكات فى التاريخ الحديث.

ويبدو التغير الذى طرأ على شخصية "شان" فى الجزء الثانى من المسرحية مدهشًا بسبب هذا السجل الطويل من التشرد وفقدان البيوت بل أنها تعد تجسيداً لهذا النوع من الشخصيات والحقيقة أن هذا الجزء من المسرحية الذى يبدأ بدخول شخصية ساندرا سيميث، وهى الشخصية الأخرى "لهاناه" يعتبر تحليلاً لما يرمز إليه البيت أو الوطن. تحكى ساندرا إلى السيدة "شان" كل ماتعرفه عن خادمتها "هاناه". وتختتم حديثها برأى موجز يعتبر نقيض رأى السيدة "شان" وموقفها القديم المضاد لفكرة وجود بيت محدد للإنسان:

> *"كل مكان جميل، ماعدا المكان الذى تعيش فيه. فالبيت عبارة عن غرفة مظلمة، تعرفها جيدا وتعرف حدودها. وهى تعرف أنها لا تستطيع أن تسافر إلى أى مكان دون الرجوع إلى هذه الغرفة بمجرد غروب الشمس. إن بيتها ثابت، لا يتحرك، بل إن العالم كله يدور حوله بسرعة شديدة."*

والمسرحية تحتوى على الرمز المريض للبيت كسجن، ورفض العودة إلى البيت بعد السفر. والأمر الهام فى هذه المسرحية هو أن هذين الرمزين يتم شرحها من خلال شخصيتين مزدوجتين غريبتين. ويتضح مع نهاية المسرحية أن شخصية "هاناه" داخلها شخصية أخرى هى "سارا" وأنها أيضا توأم لشخصة السيدة "شان" ويحدث هذا التواؤم بالنسبة لرمز البيت:

شـــان: ماهذا ؟ إنك دائمًا تتحدثين عن البيت، البيت، البيت.

ساندرا: بالضبط كما تفعلين أنت.

شـــان: إننى لا أتحدث أبداً عن البيت، بل إننى لا أكاد أتكلم.

وترفض ساندرا هذا الزعم وترفض ضمنيًا الزعم السابق الخاص بعدم البحث عن بيت:

ساندرا: هل تعتقدين أنك تغلقى شفتيك دائمًا ؟ ومعنى هذا انك تحتفظين بكل أسرارك داخلك؟ إن الأشياء تعلن عن نفسها عندما تكون قوية. "هاناه" تعرف، إنها ليست غبية.

ثم تدخل"ساندرا" فى حلمها ورؤيتها الفريدة، وهذا يحول نهاية المسرحية إلى قصيدة، ويحول الشخصيات إلى أصوات تكمل بعضها البعض وتعبر عن الخوف والشوق. وتعرض الرؤيا التى تقدمها "ساندرا" إلى السيدة "شان" الخطوط الرئيسية للمعنى الوجودى والإحساس بأن الإنسان مجرد لاجئ، كما تظهر التجربة الداخلية الناجمة عن الإحساس بالبعد عن المكان. إنها رؤية شخصين يمثلان المرأتين ذاتهما، رغم أنهما طفلان. وما يؤديانه يعطى المسرحية عنوانها وفى نفس الوقت يعيد كتابته العبارة التى تأتى بعد اسم المسرحية. فالغراب الذى يتابعان طيرانه يرمز للاضطراب والبلبلة. يبدأ الأطفال فى مطاردة الغراب، أسفل جرف منحدر:

"ثم يحل الظلام، ويلقى الغراب بالأهوال عند" أقدام الأطفال: فيضانات ورياح عاصفة وحروب. ويعجز الأطفال عن الرؤيا لشدة الظلام ولكنهم يطاردون الغراب من خلال الكوارث التى يلقى بها فى الطريق...ويجريان بسذاجة، يطأون أرض لم تعرف من قبل، يتابعون صوت الألم والمعاناة. وهكذا يقضون حياتهم كلها فى هذا الطريق دون أن يدركوا أنهم دخلوا فى هذا ودون أن يلاحظوا أن حياتهم تنتهى".

وفى أثناء هذا الحديث يطرأ تحول على السيدة "شان: فجأة يرتفع رداؤها حتى نرى ملابسها الداخلية البيضاء. بل لدهشتنا الشديدة نراها تنهض من فوق الكرسى الذى ظلت جالسة مغروسة فيه بشدة طوال الوقت. وتتجه إلى "ساندرا" وتبدأ المرأتان فى الحديث وهما تتبادلان السطور والكلمات كأنهما يلقيان معا قصيدة شعر من تأليفهما:

شـــان: لا شئ جديد

ساندرا: لا شئ أزرق

شـــان: فقط عبير البيت

ساندرا: لا أعرف لماذا أتتبعه

شـــان: لا يهمنى أن أعرف

ساندرا: ليس الآن

شـــان: ليس هنا

ساندرا: لن يأتى أبدا. ربما ذات يوم

شـــان: يمكن أن نتذكر

ساندرا: لماذا أجرى

شـــان: لماذا أطارد

ساندرا: حتى أصبحت...

شـــان: أصبحت متعبة

ساندرا: كارثه أخرى

شـــان: طفل وحيد آخر

ساندرا: نحن نتابع عبير البيت

ويحدث تغيير أخير. تخلع "ساندرا" ملابسها وباروكة شعرها المستعار وتتحول إلى "هاناه". وهى أيضًا مثل السيدة "شان" ترتدى ملابس داخلية بيضاء. وهكذا يبدو المشهد المسرحى للحظة وهو يقدم شخصيات المرأتان الأصليتان وهما تبدوان كبدائل لبعضهما البعض. وهذه الصوره تؤكد على تناغم الأحداث وطبيعتها تركز السيدة "شان" نظرتها على الحديقة فى الخارج، وتحدد كلمات "ساندرا" مكان هروب الغراب ثم تتجه نحو الباب. وقبل خروجها يثير الحوار التالى قضية تبادل الأماكن مرة أخرى، كما يثير بطريقة ضمنية قضية الاختلاف الثقافى:

هاناه: (جالسة فى حالة إشراق) ياله من بيت جميل ياسيدة "شان".

شان: إنى أراه

هاناه: وأنا أيضا أراه.

شان: إنى أرى الطريق كله الذى يقع خلف هذه الجبال

ساندرا: مرحبا بك فى البيت ياسيدة "شان"

شان: مرحبا بك فى البيت يا "هاناه".

ولا شك أن التناغم اللغوى هنا يناقض عمداً الاختلاف البصرى الذى يثيره المشهد. إن اسلوب استخدام البدائل فى المسرحية واستغلال رمز البيت المتعدد المعانى يؤكد على إستحالة تبادل التجارب، فضلا عن استحالة تبادل الهوية.

ويخترق رمز البيت، من خلال تجربة هاتين المرأتين الشعرية، الحواجز الصارمة التى تفرضها جغرافية المكان المثير للشفقة. وتقدم المسرحية تقويمًا لقضية السفر والبيت من خلال التسليم بالحاجة لوجود بيت (هنا) وهو ما تحتاجه "هاناه"، وحقيقة الاغتراب عن

المكان (هناك) الذى يجعل قدر السيدة "شان" هو البحث عن البيت المفقود. ويبتعد هذا التقويم المزدوج عن الشعور بالنفى أيضًا فى الوقت الذى يؤكد فيه بصفة خاصة، من الناحية السياسية، على صراع"هاناه" السوداء الفقيرة وهو صراع لا بد من أن يحسم: يجب أن تجدلها مكانا وبيتًا فى هذا العالم تماما مثل السيدة "شان" التى يجب أن يرى العالم ويسمع حقيقه شعورها بالنفى.

وإذا كان هذا التفسير يعد تفسيراً ذا مغزى هام لعمل مسرحى صغير فإن خاتمة المسرحيه تذكرنا بأنها عمل هش حيث يدخل الزوج العجوز المثير للضحك سائلاً عن قدح البيرة الذى طلبه فى بداية المسرحية ولا يستطيع أن يرى "هاناه" التى تجلس على الكرسى فى وسط المسرح وعيناها مغمضتان وعلى وجهها ابتسامه. "...وهو يتجه نحوها بينما الأضواء تخبو وينتشر الظلام." ويظهر السبب فى وجود شخصية الزوج فى المسرحية وهو إيجاد لحظة انفراج وانفتاح وسط هذا النوع من المسارح الذى يؤكد بشدة على أهميه الصورة المجازية الفارقة فى الرمز: حيث إن رمز البيت قد أعيد تعريفه وكتابته ومعايشته وتخيله عدة مرات أثناء عرض المسرحية. ولا تزال هناك علاقات يجب تجاوزها ومزيد من المشاكل تحتاج إلى مواجهتها. ويستمر الغراب فى الطيران.

توجهات سيئة

"يقولون نحن نحتاج إلى اللكنة الأمريكية...أنت تعرف اللكنة"

هذه العبارة يقولها برادلى ***Bradley*** فى مسرحية "يانكى داوج سوف تموت" (١٩٨٨) تأليف فيليب جوتاندا ***Gotanda***.

إذا كانت المسرحيات المعاصرة (مثل تلك التى ناقشناها فى الفصل السابق) تستكشف إمكانية الحصول على مكانة جديدة للغة ومن خلال اللغة فإن الوجه الآخر للعملة (الجمود الرجعى الظالم للغة) هو موضوع المسرح المتعدد الثقافات والذى يركز

على تجربة المهاجرين. ونحن كثيرا ما نناقش مشكلة اللغة من خلال مايسمى إشكالية التعبير عن الثقافات المتعددة. وهى نفس الإشكالية التى تجسدها مسرحية "المتحف الملون" وفيها يلغى التعبير الصادق عن حياة السود وهويتهم، من خلال تقديمهم بصورة جامدة عنصريه طوال الوقت.

وتقدم مسرحيتان حديثتان، وهما مسرحية لورانس يب ***Yep*** "ادفع للرجل الصينى"، ومسرحية جوتانرا، عرضًا لإشكالية تمثيل التعدد الثقافى وتأثيره على هوية المهاجرين وتشويهها. وتتشابه المسرحيتان فى نواحٍ كثيرة. ففى كل مسرحية توجد شخصيتان من الرجال، أحدهما شاب، والآخر كبير فى السن. كذلك تستخدم كل مسرحية عنوانها للإشارة إلى نوع من التعصب السائد بصورة كبيرة. عنوان مسرحية جوتاندا عن وحشية الشرقيين المزعومه الجنونية أما عنوان مسرحية يب فهو اسم لعبة (وهى مصطلح فى نفس الوقت) وهو: "ادفع، ادفع للزمار".

وبرغم الاختلاف بين المسرحيتين بدرجة كبيرة، فإن كلا منهما يستخدم نفس اللغة المجازية كما يحدث فى مسرحية "المتحف الملون" لسبر أغوار التراكيب النفسية والتشوهات الثقافية التى يعانى منها غير البيض من المهاجرين فى أمريكا. أما مسرحية "ادفع للرجل الصينى" فهى مسرحية واقعية مباشرة يتحول فيها الأداء إلى داخل الشخصيات على الجانب الآخر، نجد مسرحية "يانكى داونج سوف تموت" تملؤها المناظر المأخوذة من السينما والمسرحيات الأخرى وبعض المقطوعات الجاهزة التقليدية (مثل قصص الأحلام، وأحلام اليقظة والمكالمات التليفونية) جنبًا إلى جنب مع اللقاءات الواقعية والمحادثة بين البطلين.

ويتم أول حديث بين الرجلين فى حفلة كانا ضمن الضيوف المدعوين لها، وكانا غرباء لا يعرف أحدهما الآخر. وتتحول المحادثة بينهما إلى الأمور الخاصة جدا، المحملة بالعواطف ويكشف كل منهما للآخر عن مكنونات نفسه. وعلى هذا النحو فهما

يختلفان عن عالم السينما والعرض الذى تحذو المسرحية حذوه فى الأداء. ويتم تقديم عالم المسرحية من البداية فى سياق شمولى نفعى بالنسبة للشخصيات والجمهور على حد سواء: فهى تبدأ بعدد من العناوين التى تتلألأ بألوان متغيرة، يصحبها موسيقى أفلام. تقدم الشخصيتان كأنهما ممثلين فى السينما، كما تقدم المسرحيه كأنها فيلم سينمائى. نجد [مسرح...المنتج...يقدم برادلى يامشيتا...وفينسنت **Vincent** شانج..."فى يانكى داوج سوف تموت"...ثم يغرق المسرح كله والمنطقة التى يجلس فيها الجمهور فى بحر من النجوم.

إن شمولية نظام العمل السينمائى الأمريكى المغرية تقوم بدور أداة للتجانس تجمع بين الأمور المألوفة وتدعم الاختلاف وتقرب بين المسائل المتشابهة. وعلى هذا النحو فإن ذكريات فينيسنت كراقص فى سان فرانسيسكو تحفل بالإشارات المحترمة عن الممثلين المشهورين فى التيار السائد مثل فريد أستير **Fred Astaire** وروجرز **Rogers**. ويسأله برادلى: "مانوع الرقصات التى كنت تؤديها، أقصد على ترقص بطريقة أستير أم كيلى **Kelly**؟ أم الإخوة نيكولاس؟ الذين يطيرون فى الهواء ثم يعودون إلى الأرض، يجتمعون ويتفرقون. ويتذكر فينسنت، من بين أشياء أخرى، فرقة ونجيتس **Wongettes**، والإخوة أندروز، وأنا ونج وفرقة تكر الصينية **Tucker**.

أما الدور الذى اشتهر من خلاله فينسنت والذى رشح من أجله أحسن ممثل مساعد أمام بيتر أوتول فهو دوره فى فيلم "دموع الشتاء". وفى المقابلة الثانية التى تجرى فى غرفة الاستماع والانتظار فى أحد المسارح يمثل فينسنت الدور أمام صديقه برادلى يقول: كنت أموت بين ذراعى سيدى وأتوسل إليه وأنا ألفظ آخر أنفاسى "ألا يدع الحلم يموت" وأن يرعى الصبى. ويتهلل برادلى ويعترف له بأنه "البطل" السينمائى المفضل لديه. ويستمر فى الشرح، وبدون قصد، يرسم ويحدد إشكالية الهوية وسيكولوجيتها فى المسرح الأمريكى لعشرات السنين. يقول: "أقصد عندما أشاهد التلفاز، تظهر أنت

فجأة فى أحد الأفلام القديمة، ويتحرك شئ فى داخلى دائمًا. ماهذا؟ شئ غريب! كأننى أشاهد أسرتى على التلفزيون."

إن تعرف "برادلى" على عائلته على شاشة التلفزيون يمثل لب المناقشات العديدة التى جرت فى الأعوام الماضية فى المسرح الأمريكى حول اختيار ممثلين غير تقليدين، متعددى الأجناس دون النظر إلى اللون. وهذه الحركة تهدف إلى زيادة الفرص أمام ممثلى الأقليات (وهنا تأتى فرصة برادلى) وهى أيضا تؤدى إلى زيادة عدد الأدوار التى تمثل شعوب الأقليات، خاصة الشباب. وتحتوى مسرحية "يانكى داونج" على حوار يعتبر من أكثر الحوارات فكاهة وروعة عن نموذج دور ممثل الأقليات.

يحكى برادلى عن سنوات شبابه التى قضاها فى وادى سان جوكوين:

"كانت النوافذ مغلقة، وفتاتى بس ***Bess*** *تجلس بجوارى وصوت المذياع يملأ المكان...ولكنها ظلت تراوغنى -هذا المكان وهذه الأشياء ملكى. وفجأة سمعت صوت المذياع يقول: هناك أغنية مشهورة جريدة لمطرب جديد دافئ الصوت إنها "كارول" إنها أغنية نيل سيداكا* ***Neil Sedaka*** *ورحت أكرر إسم سيداكا....مرات ومرات، إنه لقب والدى وابن عمى وجدى وصهرى!! ماذا تقول؟ أول نجم غناء أمريكى يابانى. إننى لا أصدق هذا. وفجأة اصبح كل شئ على مايرام. لقد دخلت هذا العالم. صوتى..صوت ذلك اليابانى البوذى الأمريكى يغنى فى المذياع وأنا أقود السيارة، والنوافذ مغلقة، وفتاتى بجوارى وأحسست منذ تلك الليلة، وحيثما ذهبت، أن الطريق أصبح ملكى".*

ولكن ثمة مشكلة، تحول درامي ساخر. إن ماقاله فينسنت شئ معقول وواضح ولا يحتاج إلى تأكيد: لا بد من وجود أدوار نموذجية للفنانين الشباب الذين ينتمون إلى الأقليات. يقول برادلى إن المطرب سيداكا مطرب جيد ولكنه ليس يابانيا!؟ بالقطع ليس كذلك. ويعترف برادلى بأنه على علم بذلك، بل ويستطرد قائلا إن الحوار الذى قاله مأخوذ من خطبة فى مسرحية، مسرحية من تأليف روبنسون كان، وهو كاتب مسرحى من أصل يابانى. وهذا يدل على أننا فى حاجة إلى أبطال شرعيين. وعندما لا يكون لديك مثل هؤلاء الأبطال فكيف تستطيع أن تقدمهم على المسرح. وهكذا يصبح الموضوع الذى تثيره خطبة نيل سيداكا، ليس خلق أدوار لممثلى الأقليات، بل إيجاد النصوص والحوارات التى تعبر عن هذه الأدوار بطريقة نموذجية. والشئ الهام فى هذا الحوار هو أنه أصبح من الموضوعات الثقافية السائدة عند الحديث عن الأقليات العرقية.

وقد عادت هذه القضية مؤخراً إلى الأضواء فى أمريكا، عندما رفض العاملين بالمسرح الأمريكى -الآسيوى، ومنهم دافيد هوانج وونج ***Wong***، أن يقوم ممثل إنجليزى بدور رئيسى لشخصية أمريكية-آسيوية وبرغم حصولهم على تأتيد هيئة الممثلين، إلا أن هذا التأييد تم سحبه بسرعة. والسبب فى ذلك، ليس رفض إعطاء الفرصة أو الدور النموذجى، ولكن السبب هو أن الممثل يجب أن يتمتع بقدر كبير من الموهبة الفنية. وكانت المسرحية موضوع الخلاف تتسم بالعنصرية مما جعل المشكلة أكثر تعقيداً. وقد ظهر هذا الموضوع مرة أخرى وأثار جدلاً عندما أصرّ أوجست ولسون على قيام مخرج أسود بإخراج نسخة فيلمه المرشح لجائزة بوليتزر ***Pulitzer*** والمأخوذ عن مسرحية "الأسوار".

إن الشعور بالحتمية الثقافية الذى يكمن وراء هذه المناقشات يثير الكثير من المتاعب لمؤسسة المسرح الأمريكى وفكرها المتحرر. بالإضافة إلى ذلك، فإن الممثلين

الذين ينتمون للأقليات يشاركون فى هذا الفكر وكثيراً ما أيدوا التزاوج بين الممثلين التقليديين وغير التقليدين فى الأعمال الفنية. ويقاوم الكثير من الفنانين -على المستوى الأيديولوجى- توسيع المناقشة حتى لا تشمل عناصر ثقافية ماديه أخرى مثل الطبقة الاجتماعية والجنس والعنصر، وما يستتبع ذلك من صياغة مسرحية تثير المشاعر الشخصية لدى الأقليات. وعلى هذا النحو تظل القضية قابعة فى زوايا النسيان والمخرج الذى يمكن أن يحل هذه القضية هو كتابة المزيد من الأدوار، الأدوار المتنوعة، فى المسرح والسينما، من أجل ممثلو الأقليات.

وعلى الرغم من أن خطبة نيل سيداكا، أو بالأحرى، المعلومات التى أوردها من النص المسرحى، تفتح الباب أمام تقييم نقدى لظروف التعدد الثقافى، فإن مسرحية جوتاندا، للأسف لا تستمر فى هذا النقد ولكنها تركز على المشكلة التى وصفتها من قبل. وتستعرض الموقف من زوايا متعددة، وتعبر عن أحلام وإحباطات الممثلين الذين ينتمون إلى الأقليات بشدة. ويمكننا معرفه التوجه الأيديولوجى للمسرحية من بنائها المسرحى وحبكتها. وراء كل التعبيرات والأداء، تظهر طبيعة مسرحية "يانكى داوج" ***Yankee Dawg*** التعليمية والتربوية ذات الطابع القديم.

فمنذ المشهد الأول يتجلى الأسلوب التربوى والتحوّل المفاجئ: فالرجل العجوز الذى يفترض أنه سيقوم بتعليم "برادلى" الشاب الصغير يبدأ فى التعلم من الأخير، عكس ماهو متوقع. فعندما يقول فينسنت العجوز كلمة "الشاشة المتحركة" يصححها برادلى قائلا "الفيلم"، وعندما يقول "ميزانية منخفضة" يصححها قائلا "ميزانيه مستقلة"، وعندما يقول "شرقى" يصححها قائلا "آسيوى". ويبدأ الجزء التربوى فى المسرحية مع أول تعبير عن إشكاليه تمثيل التعدد الثقافى عند مقابلة برادلى مع فينسنت فى شرفة أحد مسارح هوليود حيث تقام حفلة للبيض. يقول الشاب برادلى:

"ياإلهى. إن الجو خانق هنا. من الجميل أن أجد شخصًا أستريح إليه وسط كل هؤلاء البيض (فينسنت لا يفهم) أقصد شخصًا مثلى ومثلك. نحن...أقصد...إننا لا نشبههم (يشير برأسه إلى الضيوف الموجودين بالداخل)

وأخيراً يلتقط فينسنت المعنى الذى يقصده برادلى. ولكنه يخيب أمله قائلا "أنا فى الحقيقة لم ألاحظ، وأنا لا أهتم بصراحة إذا كان الشخص قوقازى أو شرقى أو..."

وبمعنى ما، تعتبر بقيه المسرحية شرح مُطوّل وممتد للأسباب التى تجعل من هذه العبارة أكذوبة وفرية، والثمن الذى تكلفه هذه الأكذوبة.

وفى الوقت ذاته، تدل إجابة برادلى على أن خلافه الأيديولوجى مع فينسنت أعمق من مجرد الاختلاف الاسمى. "إنه آسيوى وليس شرقى" هكذا يقول. ثم يستطرد شارحا ظروف التسميه الجديدة التى قد تكون رمزاً لتغييرات اجتماعيه فعلية، أو قد لا تكون!! يقول قد يكون الإنسان "آسيويًا، أو شرقيًا، أسوداً، أو زنجيًا، امرأة أو رجلاً، فتاة، أو شاذاً، آسيويًا أو شرقيًا.

ولا يدرك برادلى أن هذه المسميات سطحية وتافهة عندما تظهر فى الصورة الضخمة لسياسة الهوية. ويبتسم فى خجل عندما يقول فينسنت: "هل الشرقيون مجرد نوع من السجاد؟"

عندما قام برادلى بدور المعلم الذى يصحح أسماء الأقليات التى تمثل التعدد الثقافى، فشل فى أن يدرك أن فينسنت لديه الكثير ليعلمه له، وأنه بالفعل قد أبدى أستعداده ليعلم برادلى شيئا أكثر أهميه من الأسماء الصحيحة للأقليات. فى السطور الأولى من المشهد الأول وقبل أن يتعارفا أشار فينسنت إلى السماء وتحدث عن المجرات

والنجوم وكيف يمكن الاسترشاد بها فى الملاحة، قائلا: "النجوم... النجوم... النجوم". ويصبح برادلى رمزاً مجازيًا واضحًا لهذا العالم الذى سيدخله الممثل الشاب. "وعندما تستخدم هاتين النجمتين اللتين تقعا فى طرف مجرة الدب الأكبر كدليل فإنك ستصل إلى نجمة الشمال" إذا فعلت هذا فلن تضل الطريق، لن تضيع. ويضحك فينسنت وينضم إليه برادلى.

إذا كان فنسنت سوف يساعد برادلى على أن يحدد مكانه فى عالم السينما والاستعراض، فإنه سيفعل ذلك بطريقه سلبية. إن تجربته وأفكاره المستمدة من هذه التجربة تعتبر أداة تصحيح عملية لنظرية برادلى المثالية وجيله عن تعدد الثقافات. وعلى هذا النحو، فإن بناء المسرحية يعطى درسًا عمليا: تواجه فيه المثاليه والنظريات الواقع وتتعامل معه.

أما الفكر الذى يكمن وراء هذه المسرحية فهو الفكر البرجماتى النفعى الكلاسيكى. وهذا الفكر من وجهة نظر أى إنسان يعيش إشكاليه تمثيل الثقافات المتعددة، مثل برادلى وفينسنت، يعنى الإدماج فى المجتمع، والتصالح معه، ومواجهة الحواجز.

وعندما يبدأ برادلى الشاب الصغير فإنه يحلم بأن يؤدى "أدوار حقيقية" كما يقول مثل روبرت دى نيرو ***Niro*** فى فيلم "سائق التاكسى". أو مثل ميكى رورك ***Mickey Rourke*** فى فيلم "بابا قرية جرينتش". ثم يصحح نفسه معبراً عن أزمه تعدد الثقافات حين يقول:

> *"لقد نسيت أنى قلت ذلك عن ميكى رورك، أنه حمار. لقد مثل فيلم "عام التنين". إنى أكره هذا الفيلم."*

والجدير بالذكر أن الفاصلة التى تفصل بين أمريكى - آسيوى عند الكتابة تتحول إلى فجوة واسعة وهوة عميقة فى مجال سياسة تمثيل الأقليات ومجال التجارب الاجتماعية.

ويعود فينسنت إلى الأدوار التى يحلم بها مثل دور سبنسر تريسى ***Spencer Tracy*** فى "يوم سيئ عند الصخرة السوداء". ويذكر برأدلى أن المسرحية كانت تدور حول محارب يابانى قديم لا يظهر فى الفيلم: "لقد مات، قتل عندما كان يحاول إنقاذ حياة تريسى فى إيطاليا. وبعد انتهاء الحرب يذهب تريسى إلى بيت الجندى لكى يسلم والديه اليابانيين الميدالية التى حصل عليها فى الحرب...كان يجب أن ألعب هذا الدور".

ويضطرب برادلى ويقول "ولكن لا يظهر يابانيون". ويرجع سبب هذا الاضطراب إلى إدراكه لنظام اختيار الممثلين فى هوليود وهو نظام قد استوعبه هو ثقافيا. وتذكرنا إجابة فنسنت أن حل أزمه تمثيل التعدد الثقافى يحتاج كتابة نصوص جديدة. إن هذه الشخصيات والهويات تحتاج أدوارا جديدة تكتب من أجلها. "إن شخصية تريسى كان يمكن أن تكون شخصية يابانية".

إن مهمة هذه المسرحية التى تسعى لتحقيقها هى إبداع شخصيات جديدة، وأفكار جديدة، بل وإعادة صياغة الهوية للأقليات. ولكن المسرحية تفشل فى ذلك لأنها تتورط فى استخدام أساليب انهزامية راسخة، مأخوذة من الدراما التقلبدية، عن فهم وعرض إشكالية تمثيل التعددية الثقافية. ومن أهم هذه الأساليب استخدام الشخصية المنقسمه على نفسها. وهذا طابع الدراما الواقعية. (والأدب الحديث) لا شك أن.الشخصية المنقسمة على نفسها تعطى الحديث عن التعددية الثقافية قيمه أدبية عالية (أى قيمة سيكولوجية وأدبية حقيقية) وهى فى نفس الوقت تجرده من الاتصال بالآخر بصورة خلاقة.

إن المعركة الدائرة داخل نفس الممثلين بين الرغبة فى النجاح والحاجه إلى الحفاظ على احترام الذات تظهر فى كل المشاهد الخاصه بالتعليم والكشف عن أسرار النفس. ومن مظاهر هذه المعركة أيضا التعارض بين هوليود وصناعة السينما من ناحية والمسرح والأفلام المستقلة من ناحية أخرى. (كما أن الحديث عن التعددية الثقافية عند الأقليات يستخدم تعبيرات جاهزة ومستخدمة فى الثقافة العامة). يؤمن برادلى بمشروع المسرح الأمريكى الآسيوى، بل إنه ينتمى إليه. أما فينسنت فإنه يعلق على ذلك بقوله: "هراء، كلام فارغ، إن مشروع المسرح الأمريكى الآسيوى مشروع للهواة. ويدافع برادلى عن رأيه بقوله إن هذا المسرح هو المكان الذى يمكن أن يجرى فيه التمثيل الحقيقى يامستر تشانج. وتجعل هذه العبارة برادلى فى موقف حرج وتظهر حقيقته الشرقية فيرد غاضبًا:

> *"كف عن مناداتى بمستر تشانج. اسمى هو ناكادا* ***Nakada*** *هذا إحساس يدل على إنك أمريكى آسيوى. إنك حتى لا تعرف الفارق بين الصينى والياباني. إننى يابانى. ألا تعرف هذا؟ لقد غيرت اسمى بعد الحرب. اللعنة. فعلت ذلك لأنى أريد عملاً"* .

"العمل" هى الكلمة السحرية، التعويذة، التى يستخدمها فينسنت ليبرر قيامه بأدوار تافهة. وطبقًا لرؤياه السياسية فإنه يدعى أن قيامه بهذه الأدوار هو الذى مهد الطريق أمام أناس مثل برادلى، وأعطاهم الاعتراف بحقهم والاحترام لوجودهم. ويمكنهم القيام بالبناء على هذا الأساس:

> *"أنت تفترض أن الأمريكى -الآسيوى كان" موجوداً دائمًا، وأنه كانت هناك أدوار لأمثالك. إنك لم توجد من قبل.*

ارجع إلى الوراء وعى بالأمريكى - الآسيوى. لم يكن يوجد مثل أمريكى - آسيوى. فقط بعض الممثلين الشرقيين، حفنة منهم كانوا يقومون بالأداء. إنك تحاول أن تجعلنى أشعر بالخجل. إنك لم تكن لتستطيع أن توجد فى هذا المكان لولا ما تحملته أنا

من المشقة." لقد بنينا جبلاً مهمًا كان صغيراً، وأنت تقف على هذا الجبل فى كبرياء وتنظر إلى فى احتقار!!"

وفى مواجهة هذه الحجة القوية يستعين برادلى بتجربته كأمريكى-آسيوى، وليس بتجربته كممثل. (وقد أفادته تجارب أمثال فينسنت وألهمته كممثل) وقد اعترف بذلك سابقا. وقد آلمته كثيرا تلك الأدوار المهينة الحقيرة التى وافق فينسنت على القيام بها:

> *"انظر.. فى كل مرة تفكر فى القيام بأحد هذه الأدوار المهينة فإنك تفقد كرامتك، وأن الشخص الوحيد الخاسر هو أنت. ألا تدرك أن ملايين الناس يشاهدون تلك الأدوار التى تقوم بها على المسارح. صدقنى أنك فى كل مرة تؤدى فيها دوراً قديما جامدا لتتقاضى أجراً تدفع منه فواتيرك، فإن شخصًا آخر من أبناء جاليتك يدفع ثمن هذا الدور من كرامته. إنك لا تدفع شيئًا، كلا، بل يدفعه حتى الطفل الآسيوى البرئ الذى يسير فى طريقه إلى بيته. إنهم يقولون له "هاى..انظر هاهو الرجل الصينى. إنه رامبو...رامبو...رامبو".*

إن النظرية التى تنادى بكتابة أدوار نموذجية لشخصيات الأقليات يجب أن تضع فى اعتبارها ألا تكون هذه الأدوار جامدة أو قديمة أو مدمرة أو مهينة.

بالطبع، تتخذ المسرحية من موضوع كتابة أدوار خاصه بالأقليات قضية مهمة وهى تركز على شخصين من الأمريكيين - الآسيويين من جيلين مختلفين.

ورغم هذا، لا تعتبر استجابة المسرحية لمطلب خلق أدوار نموذجية لشخصيات الأقليات استجابة كافيه بسبب صناعه السينما والمتعة فى مجتمع عنصرى بطبعه. فالمسرحية تنتهى بالعودة إلى نقطة البداية مرة أخرى، دون تقديم أى حل حيث نجد

فينسنت يردد نفس الخطبة التى قالها فى بداية المسرحية وهى خطبه مهينة. ولكنه هذه المرة يلقيها بطريقته هو ويتخلى عن اللهجة المضحكة التى استخدمها فى البداية. وعندما يتخلى عن اللهجة المضحكة تتحول كلماته إلى صرخة غضب وإحباط. يقول:

"اصغوا إلىّ جيدا واستمعوا إلى ماأقول: ماذا أصابكم؟ لقد تخرجت من جامعة كاليفورنيا هنا فى هذا الوادى، وقضيت كل سنوات شبابى هنا فى كاليفورنيا. لماذا تعجزوا عن سماع ما أقول؟ لماذا لا ترونى كما أنا؟ على حقيقتى؟"

وتجيب المسرحية على السؤال الملح من خلال العودة إلى صورة الممثل والأسلوب الشمولى المستبد: فعندما يتلاشى البطلان فى الظلام، يمتلئ المسرح بعدد ضخم من النجوم التى تلمع فى السماء. وتنتهى المسرحية بأن يتعلم البطلان من بعضهما البعض لدرجة أنهما يتبادلان مواقعهما الفكرية والأيديولوجية. وهذا يؤكد على الخط الدرامى التربوى المسيطر الذى تتبناه المسرحية. ونعرف أن كلاهما عرض عليه القيام بدور مهين جامد فى فيلم واحد من أفلام الخيال العلمى، وندهش لأن فينسنت رفض العرض وقرر العمل فى فيلم مستقل من إخراج مخرج أمريكى - يابانى عن أسرة تعيش فى ساكرا منتو قبل الحرب. ويقول عن ذلك "إن الدور رائع...إنه يشبه طفولتى...سأقوم بتمثيل دور أبى".

أما برادلى فإنه يقبل دور ابن يانج المفضل فى أحد الأفلام وهو دور لشاب صينى - أمريكى. أما الأسباب أو المبررات التى تجعله يقبل مثل هذا الدور فهى تشبه الأسباب التى ساقها فينسنت قبل ذلك عن المكاسب التى تحققها الأقليات من وراء قيامه بهذا الدور. وهو يعبر عن ذلك بقوله: "عندما أصل إلى هناك سوف أغير الدور، سأجلس وأقنعهم بأن يغيروة، حتى لو كان هذا التغيير طفيفًا. فإنه كسب لنا. وإذا لم يغيروه فإنهم على الأقل سيعرفون مشاعرنا نحو هذا الدور. وربما يغيروه فى المرة القادمة.

ولكن البناء الدرامى للمسرحية، والجهد التربوى الكبير الذى يبذله الأبطال وتكرار الأفكار يجعل من التغيير "فى المرة القادمة" أمراً صعبًا. والشئ الوحيد الذى يمكن أن نتعلمه من المسرحية هو حقيقة العنصرية المستفحلة فى المجتمع، والجمود الثقافى الشرس نحو الأقليات. وبرغم الأداء الرائع، لا أن مسرحية "يانكى داوج" تقسم بعدم المرونة فى معالجة الأمور، لأن الرؤية التى تطرحها تظل حبيسة الصور والقصص والبناء الدرامى السائد فى التيار الثقافى الأمريكى. إنها تقدم مجرد عرض لإشكالية معالجة قضايا التعدد الثقافى وتمثيلها فى عالم الفن من خلال رموز الأداء التمثيلى فى هوليود. ولأن هذه الرموز الأمريكية هى التى خلقت هذا الإحساس بالاغتراب عن الأقليات فإنها لا تستطيع أن تقدم علاجًا له أو لمشكلة عدم قدرة المغتربين على الاندماج فى المجتمع. لا بد أن يأتى ذلك من داخل الأقليات نفسها.

ويرى الناقد جيمس موى ***Moy*** أن مسرحية "يانكى داوج" (ومسرحيه مدام بتر فلاى ***Butterfly***) تعرض شخصيات آسيوية - أمريكية مثيرة للضحك ومشوهة. ومشكلة مثل هذه العروض أنها تقدم من وجهة نظر التيار الثقافى السائد عن تمثيل تعدد الثقافات، أى أنها تحدد هويات الأقليات وترسم لهم الدور المثالى، وتتجاهل رسم شخصياتهم بصورة واقعية. وبالتالى تبقى الشخصيات خاضعة لرغبة الأنجلو - أمريكى وحسب مفهومه هو. وهذا التصور يرتبط، بطبيعة الحال، بالتمثيل الغربى التقليدى. وينعى موى على المسرحية فشلها فى تقديم شخصيات آسيوية واقعية.

إن أفضل قصة غربية (أو مسرحية...) يمكن أن تقدم هذه الشخصيات ليست هى قصة النجاح فى سوق العمل أو التجارة، ولكنها القصة أو المسرحية التى تعبر عن ذاتية وفردية هذه الشخصيات، وتعبر عن دراما قرن من الزمان عانت فيه الأقلية من أمراض المكان، وتعلن عن الواقع الفريد لكل إنسان، وتحدد هويته فى إطار ثقافة المجتمع ومكانه فيه.

التكاثر أو الفناء

لا يعتمد الأداء فى مسرحية "لورانس يب" المسماة "ادفع للرجل الصينى" على الاستعراض بشكله المعاصر. بل هى صورة أمريكية استعراضية قديمة تروى قصه البائع الذى يشبه الثعبان والرجل المحتال. ومن خلال العلاقات الشخصية التى تقوم بينهما ، يستكشف المؤلف ما يقتضيه التعبير عن البعد عن المكان والوطن، وبالتحديد الهجرة.

يصنع يب صورة أكثر نجاحا من التى رسمها جوتاندا للهوية والشخصية الآسيوية الأمريكية وذلك من خلال عرضه تاريخ هذه الشخصية وإعادة صياغة رؤياه لمفهوم التعليم فى إطار البعد عن المكان.

وتدور أحداث مسرحية "ادفع للرجل الصينى" فى كاليفورنيا فى فترة ازدهارها عام ١٨٩٣ . وتبدأ المسرحية بمجموعه من المناظر تؤكد على موضوع الازدواجية وتصف تجربة المهاجرين بعيدا عن أمراض المكان والفرديةفى مدينة فيديل ***Fidele*** فى دلتا نهر سكرا منتو ***Sacramento***. ويورد المؤلف وصف المدينة بين سطور النص، قائلاً إن هذا العمل يخرج من بين ثنايا رواية "هكلبرى فين" ***Huckleberry Finn***، تأليف مارك توين.وفى إشارة ساخرة لهذه الرواية الكلاسيكية التى تعبر عن الحرية والفردية، تبدأ أحداث هذه الدراما التى تتحدث عن هوية الأقليات والكبت والقيود التى تكبلها. وتضاعف خلفيةالمسرحية ومناظرها من وطأة القيود التى يواجهها المهاجرون الجدد. فبيوت المدينة تتألف من طابقين وهى مطلية باللون الأبيض ومزدحمة وتطل على شارع ضيق مثل أى مدينة أمريكية أخرى.إلا أنها رغم ذلك ليست ككل المدن الأمريكية فهناك اختلاف ثقافى واضح ومعلن عنه وهو: اللغة. فكل اللافتات تكتب بلغتين الإنجليزية ولغه أخرى من لغات الأقليات.

ويعتبر ماتثيره مناظر المسرحية من اختلاف وتشابه جزءاً من الإستراتيجية الدراميه للعمل الفنى: فكل الأحداث والشخصيات والوصف يمر من منظور التعدديه الثقافيه كظاهرة اجتماعية وتحديد أبعادها والاختلاف والتشابه فى وقت واحد.

ولا شك أن أسلوب الازدواجيه فى الموضوع والخط الدرامى والمناظر يساعد على توضيح هذا التناقض الظاهرى بين الاختلاف والتشابه ويجعله فى متناول الشخصيات عند الأداء. كما أن هذا الأسلوب يقوم بتوظيف العناصر الدرامية مثل القصة والحبكة والمعانى لخدمة العمل الفنى وقضية التعددية الثقافية، بعيداً عن مشكلة الاغتراب أو الاندماج فى المجتمع حيث أن هذه المشكلة قد أدت إلى عدم نجاح مسرحية "يانكى داوك" التى ناقشناها سابقًا. ومن الواضح أن النظر إلى الهوية على أنها تمر بعملية تغيير وتحول مستمر يوحى بأن مفهوم المكان والثقافة الذى تقوم عليه نظريه نموذج الهويه القديم يحتاج إلى مراجعة وإعادة نظر.

ومنذ البداية نجد أن موضوع الحديث بين الرجل المحتال العجوز والشاب الصينى هو: الازدواجية. يدخل الرجل المحتال أولا وهو يحمل أدواته فى سلتين تتدليان من عصا على كتفه. ويبدأ فى إقامة كشك فى الشارع ويدق جرس لكى يجذب الاهتمام إليه وهو يعلن عن "الإكسير السحرى" ويثنى عليه. ويدخل بعد ذلك الشاب وهو يشبه العجوز فى هيئته ويحمل أيضا عصا على كتفه تتدلى منها الأدوات التى يستخدمها فى عمله. وهكذا تبدأ هذه المسرحية من حيث تنتهى المسرحية السابقة نتيجة لهذا التصوير الواقعى للتشابه بين الشخصيتين. فهى لا تقوم بعرض نظرى لمشاكل التعددية الثقافية وحتميتها، بل تعتبر أن تشابه التجربة هو مصدر الشخصية متعددة الثقافات، وليس قدرها، وأن ذلك التشابه يحمل داخله علاجًا لسموم الاغتراب والفردية.

وتثير الملاحظات الأولى التى يبديها الشاب للرجل العجوز فكرة الازدواجيه أيضا حيث يقول:

> *"جاء شخص ما إلى هنا الأسبوع الماضى ومعه جرس مثل هذا"*
> *وعندما يتظاهر العجوز المحتال بعدم الفهم، يستطرد الشاب:*
> *"كان يبيع دواءً مقويًا، قال إنه يجدد شباب الناس...وقد ثار الناس وغضبوا لأن الدواء أزال الطبقة البيضاء اللامعة التى تغطى أسنانهم".*

ويستمر العجوز فى التظاهر بعدم الفهم ويقول: إن مثل هذا الشخص يجعل من الصعب على إنسان مثلى لديه دواء مقوى..." يقاطعه الشاب "دواء يمثل نعمة للإنسانية...إنك والشخص الآخر متشابهان فى أشياء كثيرة."

وعلى هذا النحو، يختتم الشاب حديثه بالإشارة إلى التشابه، بأسلوب جميل، دون إثارة الخلاف.

تركز علاقة الشاب بالعجوز على قضية الثقة والإيمان، وعدم الثقة والأكاذيب. ويتم ذلك على مستويين: المستوى المسرحى الحرفى من خلال المسرحية حيث يلعب الرجال لعبة الورق والمراهنة، والمستوى القصصى حيث يحكى كل منهما للآخر قصة حياته دائمة التغيير.

وعلى كلا المستويين، يشعر كل منهما بالعنصرية الشديدة الصارخة وهو يمارس نشاطه. يقول العجوز "إن الكراهية تغلى فى عروقهم كما يغلى الماء على الموقد" ويروى الشاب الفظائع التى ارتكبها هؤلاء "الشياطين" ضد المهاجرين الصينيين. وعندما يعترض الشاب على لفظ "الشياطين" الذى يستخدمه العجوز للإشارة إلى البيض الأمريكيين يقول العجوز "الأسماء تعطى الإنسان القوة." "عندما تقول إنهم شياطين فهم بالفعل شياطين".

يطوّر المؤلف لعبة "القمار" حتى تصبح نوعًا من الاستعارة المجازية ترمز إلى بناء الهوية فى ظل هذه الظروف، رغم أن المسرحية تتجنب النهاية الشعرية الساذجة. يقول العجوز المحتال بطريقة مبالغ فيها "إنى أضع عشرين ورقة لعب مرة واحدة هكذا. ثم تتوالى أوراق اللعب فى موجات، مرة سبعة، ومرة سته، ثم خمسه وأربعة وثلاثة واثنان ثم واحدة فقط....وهذه الأوراق فى حركتها مثل ضيوف أرض الجبل الذهبى. وهم يحضرون إلينا فى موجات مثلها." وتعطى الرموز المستخدمة -وهى القمار والاحتيال- طابعا خاصا للأداء التمثيلى عندما يتقابل الرجال. وهذا الأداء يختلف عما هو موجود فى مسرحية "يانكى داوج" فهو ليس إبداع، وليس تحقيقًا للذات، وليس خيانه للنفس، ولكنه خداع من أجل الحياة، من أجل البقاء.

ويصف الرجل العجوز، بعد حديثه الأول، طريقة حياته فيقول إنها "الخداع"، وعندما يطلب منه الشاب أن يثق به (لأنهما سوف يتوقفان عن اللعب بعد شرب زجاجة الويسكى التالية) يرد العجوز: أنا لا أؤمن كثيرا بكلمة "الثقة". يقول الشاب ساخراً "لا بد لكل الجالية الصينية أن تتماسك". ويقوم العجوز بدور مندوب المبيعات، مستنداً على رزمه من الإعلانات ويقول:

> *"لن أخدعك. سوف تصبح ثريًا لو ذهبت إلى هناك. لماذا تعتقد أنهم يطلقون عليها أرض جبل الذهب. شذرات الذهب فى حجم قبضة يدك. عليك أن تحفر فى الأرض لتجدها، وتغترف منها. اللعنة!! سأخبرك بشئ لأنى أحبك. ابحث لنفسك عن تل فى هذا الجبل وارقد هناك وسوف تجد شذرات الذهب تتساقط فى راحتيك...إنكم تذكرونى بإخوتى أيها الشباب. سأخبركم بما سأفعله من أجلكم. لى صديق يملك قارب، سوف أخبره بأن يعاملك أنت وأخوك الصغير مثل الملوك، يوفر لكم فراش مريح...سوف تكون رحلة جميلة مع نسمات البحر الجميلة."*

إن الازدواجية البارعة فى العبارات السابقة خاصة (أنتم أيها الأولاد تذكرونى بإخوتى... أنت وأخوك الصغير) تربط رمز الازدواجية، برمز الخداع، ورمز الأداء. ويتطور وصف الهوية من خلال التداعيات وتوارد الخواطر عن الشخصية المتغيرة، غير الثابتة، التى لا يعتمد عليها والتى يشترك فيها الجميع. وهذا هو الإسهام الذى تقدمه المسرحية للتعبير عن إشكالية تعدد الثقافات. ويعاد صياغة الهوية من خلال -تناول قضية التعليم منذ البداية وربطها بإسلوب الأزدواجية والثقة بطريقة شيقة للغاية.

وفى وسط الشك الشديد الذى أثاره الشاب فى البدايه عندما تحدث عن "الشبيه" المحتال، أصبحت العلاقة بين العجوز والصغير علاقه صعبة لا تأخذ الطابع التربوى الذى تمليه خبرة العجوز وسنه. فالشاب على وعى بنوايا العجوز ولا يستطيع أن يتجاوب معه بدون سخرية ومرارة. أما العجوز فهو يشعر بأن من واجبه أن ينصح ابن بلده ويقدم له المشورة والتحذير: "اصغ إلى. فإن هذا قد يعنى حياتك. إن الضيوف لن يتركوك تعيش يومًا واحداً. سيتركوك تقتل. وأنا أحاول مساعدتك ولكنك تسخر منى..."

ويتلاشى عناد الشاب ويتحول إلى مثال قوى للشخصية المزدوجة عندما يقول له العجوز "إنك حاد الطباع مثل ابنى" وتثير كلمة "الابن" عند الشاب خواطر عن أبيه فيقول "ترى ماذا سأقول لوالدى؟" وقد فقدت المال الذى أعطاة لى لكى أفتح به محل حلاق. عندئذ يذكره العجوز بأنه قال إن الذى أعطاة المال هو ابن عمه. فيقول الشاب: "إن ابن عمى هذا مجرد دخان، إنه غير موجود، أنا لا أحب أن أقول لأحد أن والدى قتل..."

ومن ثم فإن قصه الأب والابن عند كلتا الشخصيتين تتطابقان، ويتحول وجودها إلى عنصر من العناصر التى تعمل على ترسيخ الخط الدرامى التربوى، وتخلصه من الآثار السيئة للمغامرة، والخداع وعدم الثقة. ويحاول العجوز تعليم الشاب مرة آخرى فيقول له:

"عندما ينتهى موسم الحصاد، سيعود الشياطين" ويطرح الشاب السؤال الحاسم: لماذا نحن؟ ولماذا هنا؟ وهو السؤال الذى يعبر عن صميم مشكلة التعددية الثقافية (الصياغة الأخرى لهذا السؤال والذى طرحه دافيد هوانج هى: إذا لم يكن هنا فأين؟ وهى عنوان هذا الفصل).

ويضيف الشاب جملة أخرى هى الإجابة على سؤاله:

"أزيلوا اللافتات (التى تحمل لغتين) وسوف تصبح المدينة مثل أى مدينة أمريكيةأخرى"

وهو هنا يشير إلى مفارقة الاختلاف والتشابه اللذين يجتمعان فى آن واحد.

لا شك أن وجود مثل هذه اللافتات يتعارض مع المطلب الأمريكى الأيديولوجى الخاص بخلق التوحد والانسجام بين كل الثقافات التى تمثلها الأقليات المهاجرة. ومما يثير الدهشة أن قصة الطفل الذى دفن حيّا-وهى قصة متكررة فى الدراما الأمريكية - تخلق صراعًا بين الصينيين والأمريكيين. وهى قصة مروعة تختلف رواياتها. وقصة هذا الطفل تروى فى هذه المسرحية فى صور ثلاث. يقول العجوز:

"لقد كان شابًا فى مثل سنك" ثم يقول فيما بعد لقد كان ابنى الصغير" وقد مات وهو يجمع الأخشاب على شاطئ النهر".

والقصة التى يرويها العجوز المحتال فى هذه المسرحية تكشف عن صورة بشعة للوحشية. لقد حاول الطفل المدفون حيا أن يحفر طريقه هربًا من قدره وعندما فشل فى ذلك سقط وسط ألسنة النار ضحية للحقر العنصرى:

"...أشعل الشياطين النار فى الكشك الخشبى. وقال رئيس العمال لا تخف،...فقط استلق فى الوحل حتى يصل الشريف والفلاح. وتمتدالنار إلى الحوائط الخشبية وأسرع إلى الخلف وارقد على يدى وركبتى واحفر....واحفر مثل الكلب. وبعد لحظة جاء ابنى أيضا. ورحنا نحفر بجد وشدة وسرعة. نزلت فى الحفرة برأسى أولا وبدأت أرفع الطين بيدى حتى وصلت يداى إلى الهواء النقى البارد. ورأيت السماء فى الليل. ودخل الطفل الحفرة خلفى وفجأة توقف. كانت رأسه وكتفيه داخل الحفرة. وفجأة صرخ: ماذا هناك!! لقد كان هناك من يدفعه داخل الحفرة كأنه خنزير. لقد كانوا يدفعون به داخل الحفرة ليموت. حاولت أن أمسك يده ولكنها أفلتت منى.وسمعنا بعد ذلك صوت أحد الشياطين يزمجر... نظرت إليه وأناأنحنى. كان شيطانًا أحمر الرأس والشعر، أحمر كلون الدم. واستدررت وحاولت أن أرفعه بعيداً عن هذا المكان..."

إن قصة الطفل المدفون حيًا أو محترقًا تثير سلسلة من الخواطر الفظيعة عن القسوة، وتثير أيضا خواطر عن الميلاد والإجهاض والموت والجحيم. فى أعمال "شبرد" قدم المؤلف صورة واقعيه للقصة التقليدية واستخدامها دراميًا. أما هنا فإن القصة تعطى خصوصية تاريخية وثقافية للموضوع مما يجعله يتجاوز الاستخدام التقليدى العادى. فظهور جثه الطفل عند شبرد يجعل استخدام هذا الرمز مبالغًا فيه ويفيض بالمعانى التقليدية، أما عند"يب" فإن الطفل الذى يحترق يتوحد -مجازيًا- مع الآباء والأبناء والجالية الصينية كلها. ويعبر عن مشاعر المهاجرين الخاصة تجاه القسوة الشرسة والهوية الجماعية التى يفرضها المجتمع بصورة حتمية عليهم. وبينما يوظف الطفل فى الدراما التقليدية للحفاظ على فردية الأبطال وتجديدها وإعادة اكتشافها، فإنه هنا ينم

عن إمكانية تبادل الهوية الجماعية داخل المجتمع العنصرى، واستحالة الهروب إلى الهوية المستقلة التى تشير إلى ذات واحدة. وتأتى الإجابة على سؤال الشاب: "لماذا نحن؟ ولماذا هنا؟" فى شكل حقيقه بسيطة ولكنها مرعبة: "لأننا لا نستطيع أن نغير جلدنا".

وتسهم هذه المسرحية فى حل إشكالية تمثيل التعددية الثقافية من خلال الدعوة للتسليم بالهوية الجماعية وقبولها. علاوة على ذلك، فإن الهوية الجماعية ليست شيئًا عارضًا يفتقر إلى التنظيم، ولكنها عمليه بناء مستمر للذات يضاعف من حجمها عدة مرات حتى تصبح ظاهرة طبيعية. وبالتالى يصبح نموذج الهوية الذى تطرحه المسرحية ليس مجرد نموذج متغير، خيالى، وهمى، مثل "الدخان" الذى يشير إليه الشاب عند الحديث عن ابن عمه، ولكنه أيضًا نموذج متكرر إلى مالا نهاية. وهذا مفهوم جديد للهوية الجماعية يعتبر أن الذات ليست جزءاً فقط من الجماعة، ولكنها أيضا فى حد ذاتها "جماعة"؛ الذات يجب أن تتحقق وتعبر عن نفسها من خلال سلسلة من الشخصيات المتشابهة. ويقدم العجوز للشاب تمثالا منحوتًا لقرد، وبداخل هذا القرد تمثال صغير لإنسان ويقول إن داخل هذا الإنسان إنسان أصغر، وداخل هذا الإنسان الأصغر إنسان آخر أصغر منه وهكذا؟ ويقول له: كم إنسان صغير داخل هذا القرد؟...أكبر عدد ممكن وهذا التمثال يعتبر نمودجًا حيًا لفكرة الهوية الجماعية. الشخص الذى يوجد بداخله شخوص كثيرة. وتذكرنا هذه الصورة بما حدث فى مسرحية "عندما يطير الغراب" حيث تقبلت العجوز بفرح فكرة انقسام شخصيتها إلى عدة شخصيات.

ولكى يؤكد العجوز هذا التطبيق العملى الذى قدمه من خلال هذا "القرد الدال" فإنه يحاول، بعد بضع سطور أن يغرى الشاب بالشراب بالطريقة الآتية:

"سوف تموت من الظمأ إذا استمررت هكذا إنى أسمع أمعاءك. إنها تشبه رجال طاعنين فى السن، صغار الحجم، يعيشون داخلك ويهمسون من الداخل، بأصوات جافة، مشروخة: وسكى،وسكى، وسكى."

وتجعلنا الإشارة إلى الخمر نعترف بوجود شبح آخر يلازمنا فى أحاديث البيت وهو شبح: الإدمان وشبح الإدمان هنا يتلازم مع الأداء المسرحى. وعندما تقترب المسرحية من النهاية يحدث ارتباط واضح بين الإدمان والتمثيل من ناحية وتجربة التعدد الثقافى والازدواجيه من ناحية أخرى. وهكذا يتصارع مبدأ الأزدواجية بضرواة مع الواقع العنصرى الشرير:

"هذه ثالث مدينة صينية. كانت الأولى هناك فى مدينة الشيطان. ولكن الشياطين الغوغائية أحرقتها. ولذا أقام الصينيون مدينة ثانية جديدة على جانب النهر من هنا. وأحرقت الغوغاء هذه المدينة بالمشاعل. وبالتالى أقام الصينيون مدينة ثالثة. عناد وإصرار".

بيد أن أسلوب الخداع يقوض هذه الاستراتيحية التربوية القوية. ثم يأتى شبح الإدمان، إدمان العجوز للخمر، ليزيد من شكوك الشاب الصغير فيقول للعجوز:

"هل أنت الذى تتكلم أم الويسكى هو الذى يتكلم؟"

وفى هذا السياق يصبح الازدواج معبراً عن هدفين. فبينما يعلمنا أن الهوية شئ مشترك، فإنه فى نفس الوقت يستخدم أسلوب الخداع الذى يجعل من المشاركة موضع شك أثناء الأداء المسرحى. فعبارة "أنت أم الويسكى" التى يقولها الشاب هى بمثابة صياغة أخرى لعبارة "أنت أم الأكاذيب التى تقولها عن ذل العنصرية"التى يقولها العجوز.

ويتضح لنا أن الشاب لم يعد هو الشاب الأمين الذى نعرفه، وأنه مثل العجوز المحتال الذى يدعى ماليس فيه. فكل القصص التى قالوها أكاذيب (مع أنهما يدعيان من ان لآخر أنهما يعبران عن الحقيقة ويضيفان إليها بعض التوابل).

كل الشخصيات التى تحدثوا عنها -الآباء والأبناء- موتى. فهناك إلى جانب الهوية الجماعية والهوية المشتركة، نموذج آخر للهوية وهى الهوية التى تشبه اللوح الفارغ، القناع الغامض. وفى مثال ساخر للازدواجية يصور كل بطل من البطلين فلسفة الآخر قائلا:

"لا تدع أحداً يعرف ما تفكر فيه" - "أو من أنت وماذا تكون. قدم نفسك للناس كأنك ورقة بيضاء ودعهم يرسمون صورتك كما يرونها."

وفى النهاية تعبر ازدواجية البناء المسرحى عن فكرة الخداع الذى ينعكس على العمل الدرامى كله إذ أن الشخصيات التى تم تمثيلها خلال العرض ليست إلا خيالات...خيالات نقية أو غير نقية حسب "التوابل" التى تضاف إليها. ويؤدى هذا الوضع، من الناحية الدرامية، إلى هدم المعانى الصادقة التى تعبر عن الشخصية وتكشف عن هويتها، ولا يبقى للشخصيات مايميزها عن غيرها سوى اسمها فقط. وتصبح هذه الشخصيات مجرد أنماط تعبر عن معانى منحرفة وغير صادقة. وفى ظل هذه المعانى، تستمد التعددية الثقافية معناها من تجربة الازدواجية الغامضة، والتناقض بين التوحد والاختلاف.

وطبقا لهذا الأسلوب، تعبر الهوية الشخصية عن جزء صغير من تراثها القديم الذى أبعدت عنه مكانيًا. ويقوم المؤلف بتفكيك الصورة المجازيه للمكان باعتباره مصدر الاختلاف الثقافى ويعبر عن هجرة الثقافات بعيداً عن موطنها الأصلى بأسلوب متفائل

أو غير متفائل. فى مقدمة "ادفع للرجل الصينى" يعبر المؤلف عن هذا الموقف بتفاؤل شديد، ومثالية جديدة تختلف تمامًا عن مثالية إبسن التى يلغى فيها المكان. ووجه الاختلاف هنا هو أن يب يخلق عدة أماكن ذات معانٍ مختلفة تتحول فى النهاية إلى مكان سامٍ كبير ينتمى إليه الإنسان. ويروى لنا تجربته عندما زار هاواى ***Hawaii*** فيقول "فى هاواى قابلت عازف عود، نصف يابانى، ونصف بلغارى، له وجه شاحب وملامح يابانية. وهناك لا يستطيع أى إنسان أن يعرف جنسية الشخص من مظهره، ولا يسأل أحد شخصًا آخر عن أصله العرقى. أما فى أمريكا فهو دائمًا يسأل عن أصله العرقى. فى هاواى لا يسأل الشخص عن هذا لأن كل مواطن هناك له أكثر من أصل عرقى".

ولكن الوجه الآخر لهذا التصور عن التعددية الثقافية يكمن فى نوع آخر من المثالية يكون فيها الاختلاف المكانى عديم الأهمية بسبب كثرة الإحباطات والمشاكل. وإذاكانت الشخصية المزدوجة تعبر عن أكثر من شخص، فهى تعنى أيضًا أن المكان لا يعنى شيئًا، وأن على الإنسان أن يتوقع أسوأ الأمور من أبناء وطنه كما يتوقع أسوأ الأمور أيضا هنا فى أمريكا.

نظرة من خلال منظار مكبر عن بعد

"إن مانختاره غالبًا يؤكد على صفاتنا الشخصية فى هذه الحياة الدنيا"

بنج شونج Ping Chong

برغم أن مسرحية "بنج شونج" المسماه "نوى بلانش ***Nuit Blanche*** قد كتبت منذ زمن طويل إلا أنها تجسد مفهوم التعددية الثقافية، وهذا يجعل منها مثالاً لما أريد أن أقوله هنا: وهو أن التعدد الثقافى هو المخرج من مأزق الفشل فى الحفاظ على التراث الذى يحمله المهاجرون والخلاص من أمراض البيئة التى جاءوا بها. كما أن عرضها منذ

وقت طويل (فى الستينيات على المسرح البيئى الذى كان يطبق سياسة امتاع الجمهور وإشعاره بالنشوى والفرح) يزيد من إحساسنا بالخلفية التى يجرى فيها هذا الحوار عن الوطن وسياسة الهوية التى أتبناها هنا. وتحتوى هذه المسرحية على مفارقات كثيرة وعلى التركيز القوى على المكان وتترجم هذا التركيز المكانى إلى عمل مسرحى يصوغ الرؤية الواقعية من جديد، خاصة مبدأ عدم التكلف فى الأداء والمسرحية تنتمى إلى المسرح الطليعى الذى كان سائداً فى الستينيات.

ويتسم بناء المسرحية، مثل كثير من مسرحيات الطليعة، بالتمزق والحذف والاستطراد، أى إن القصة، إذا كانت هناك قصة، تروى على فترات قطعة بعد قطعة، بصورة مفككة وليست مرة واحدة. ولا يتضح معنى القصة من النص بل يترك لتفسير الجمهور ومزاجه الخاص وهو فى الوقت نفسه يرتبط بسياق الأحداث. ويعلن هذا النوع من المسرح عن اهتماماته بالموضوعات الثقافية والجماعية أكثر من اهتماماته بالموضوعات الشخصية والتربوية. وهو فى هذا الصدد يعتبر صورة من صور مسرح تعدد الثقافات إذ إنه يقدم أحداثا تستمد أهميتها من أنها تمثيل للجميع وليست لأشخاص غير عاديين مثل أبطال المسرحيات الواقعية. وهو يقدم أيضا التربية الأيديولوجية وليس التحليل النفسى والإنسانى الذى يخضع للتأويل والتفسير حسب هوى المتفرج. وعلى هذا النحو تحاول مسرحية "بنج شونج" أن تخبر الجمهور، أو بعبارة أدق، تحاول أن تجد الوسيلة التى تخبر بها الجمهور، أن هناك واقعًا عالميًا يكمن وراء الاختلاف الثقافى وأننا جميعًا -بشر وحيوانات- ضعاف أمام هذا الواقع بصورة مخيفة.

يتضح من العنوان الجانبى للمسرحية -وهو "نظرة مختارة لسكان الأرض"- الاتجاه التجريبى الصعب الذى تتخذه المسرحية. فهى تحاول أن تقدم على المسرح حلاً لإشكالية التعددية الثقافية التى يعبر عنها "شونج" فى المقدمة بقوله: "إننى قريب من جذورى

الصينية بروحى، أما عمليا فأنا بعيدا جدا عنها". يخرج المؤلف من هذا التناقض العام بعقيدة راسخة تتمثل فى أنه لا بد من عولمة الثقافة حتى نصل إلى المدينة الفاضلة الإلكترونية. يقول المؤلف:

> *"حاولت أن أفكر بطريقة إيجابية فى الأشياء التى فقدتها عندما تركت مدينتى الصينية، فبدأت أفكر فى العالم بأسره على أنه ثقافتى. لقد نما لدى اقتناع والتزام بأننا نعيش معا على هذا الكوكب الصغير. ومن المهم بالنسبة لنا جميعها ألا نشعر بأننا غرباء عن بعضنا البعض".*

ترجع فكرة هزيمة الإحساس بالغربة بواسطة ثقافة عالمية جديدة إلى مكلوهان **Mcluhan** فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات عندما كان "شونج" يعمل فى مسرح الطليعة فى نيويورك.

ويعد المنظور التاريخى المسيحى الذى يقوم على أساسه تحليل مكلوهان للعلاقة بين الثقافة والتكنولوجيا، والذى فقد الكثير من مصداقيته فى الفكر السياسى الاجتماعى المعاصر، جزءاً أساسيًا من وجهة نظر "شونج" الثقافية (ومجموعة أخرى من بينهم ميريدث مونك **Heredith Monk** التى كانت تشاركه كتابة أعماله) وطبقا لما يراه شونج فإن "العصر الإلكترونى يكتسحنا جميعا وأن الاتجاه الآن هو نحو التجمع فى شكل جمهوريات كبيرة. وإذا لم ندمر الكوكب الذى نعيش عليه الآن، فإننا سوف نصبح ذات يوم جمهورية واحدة كبيرة" وليس من المحتمل أن يظل شونج يشعر بهذا الميل حتى الآن بعد انهيار الاتحاد السوفيتى، ولكن المؤكد أن مسرحه سوف يستمر فى تسجيل التناقض الناجم عن الاختلاف الثقافى وما يطلق عليه "التناغم العالمى".

تعرض مسرحية "نوى بلانش" معنى الاقتصاد الإلكترونى العالمى الذى يربط بين الجميع بطريقة غامضه فهو إما ظاهرة تعطينا الحرية أو تصيبنا بالكوارث. وتعد الخطبة

الافتتاحية فى المسرحية والتى يلقيها رجل مهذب ليست له مهنة محددة أو جنسية أو فترة تاريخية معينة تعبيراً رائعًا عن الحديث السياسى المعاصر. ودون أن نعرف سياق الخطبة بالضبط، ينتابنا شعور بالبرودة والألفة بسبب الكلمات والعبارات التى يستخدمها الرجل مثل:

"المرحلة الحرجة -هائل- وحشية سافرة- زعيمنا العزيز - قوات الطوارئ - يلجأ لكل الطرق لسحق أصوات المعارضين - بعض التعديلات السياسية - فرصة كبيرة - مجتمعًا أكثر إنسانية - منارة ذهبيه وسط عالم حزين".

وتذكرنا دلالات هذه الكلمات المشئومة التى لوثها كثرة الاستعمال الخاطئ فى عالمنا الحديث باستعمال كلمة خرائط فى مسرحية "على الحافة" حيث تحول المستقبل إلى مجرد حديث يسحق النزعه الفرديه بواسطه عالم كامل من الأشياء. وهكذا يتم انتهاك حرمة الكلمات مدلولاتها اللغوية فى واقعنا المعاصر: فعالم المسرحية ليس مجرد نسيج صناعى من الكلمات الفارغة من المعانى والشعارات المتكررة فحسب، ولكنه أيضًا عالم من الصور والأصوات والمقابلات الإنسانية التى تعتمد على الخط.

توحى مجموعة الصور التى تظهر فى هذه المسرحيه بالعلاقة الوطيدة التى تربطها بفن التصوير، هذا الفن الذى يطارد شبحه الحوار الدرامى طيلة هذا القرن. فالصور التى تظهر فى البداية هى جزء من مجموعة صور تحمل عنوان "همسات الأرض" وهى من وحى كتاب من تأليف كارل ساجان يحمل نفس الاسم. هذه الصور تسجل الأصوات والمناظر الموجودة على سطح الأرض، وقد أرسلت إلى الفضاء الخارجى سفينة الفضاء فويجر ***Voyager II*** المتجهة إلى كوكب المشترى. وتبلغ قوة فن التصوير ذروتها المنطقية فى استخدامات وكاله الفضاء الأمريكية ناسا ***Nasa*** لها. وقد استخدم مسرح

القرن العشرين هذه القدرة التسجيلية الفائقة للتصوير بطرق مختلفة. فالصور التى يقصد بها أن تمثل الأرض والحياة الإنسانية لسكان الفضاء من غير البشر، تمثل فى نفس الوقت أسلوبًا حديثا يعبر عن الفكرة الخيالية التى تدعو لوجود لغه عالمية لا تعتمد على رموز الكتابة يستخدمها كل البشر. ولكنه يتبين من تسلسل الصور ووصفها أنها لغة منطوقة مثل أى لغة أخرى، لغة تشكيلية: حيث تتناثر الصور فى إطار أبيض وأسود، وصور عن قرب ومن مسافات بعيده للقمر ومعالمه الجغرافية. أما الرسالة الأيديولوچية التى تحملها: فهى أن إختيار الصور يؤكد خصائص الحياه على الأرض.

أما سلسلة الصور الأخرى التى تظهر بعد ذلك فى المسرحية فهى تعبر عن السخرية من المجموعة الأولى، بعد عدة مشاهد. وهى وإن كانت تشبه المجموعة الأولى إلا إنها بلا إطارات ولا تحتوى على صور النزول على سطح القمر. وتعطينا هذه الصور، صور الأرض بلا قمر، وبلا إنسان ينزل على سطح القمر، رسالة مخيفة وهى "الشعور الدفين بالحرب والدمار والموت". وإذا نظرنا إلى مجموعة صور "همسات الأرض" كلها فإننا نجد أنها تعطى المسرحية سياقا شديد الغموض من الناحية المكانية. وترسم التردد الدائم لفن التصوير بين اللغة والواقع، والرمزوالإشارة والحقيقة والخيال فى مجال تحليل المسرحية للحياة على الأرض. بالإضافة إلى ذلك، فإنها تعطى وصفًا (مثل الخطبة الافتتاحية) يحمل معنى الصدق والكذب والغرابة والألفة.

ومن الواضح أن المنظور الذى تقدمه سلسلة الصور ليس منظوراً إلهيًا مقدسًا بل هو منظور إنسان يشعر بالاغتراب، ومفعم بالسخرية. أنها صورتنا كما نتخيل أن يرانا الآخرين. ويؤدى هذا إلى إفساد الحديث الدرامى غير المتكلف الذى تدعو إليه المدرسة الواقعية التقليدية، التى تنظر إلى عدم التكلف فى الأداءمن وجهة نظر المشاهد الموضوعى العقلانى الذى يعرف على وجه التحديد طبيعة الدنيا.

أما إذا نظرنا إلى الصور البلاغية التى توحى بها مجموعة الإطارات، فإن العالم يبدو لنا مختلفا وأن كل شئ فيه...غريب. وإذا رجعنا إلى "همسات الأرض" ومنظورها الذى يوحى بالاغتراب، فسنجد أن العالم ليس عاقلاً ولا مجنونًا، وليس مألوفًا ولا غريبًا، وليس عالمنا وليس عالم غيرنا.

تعتمد مسرحيه نوى بلانش ***Nuit Blanche*** فى بنائها الدرامى على عامل البعد المكانى أو المسافة فى موضوعها ورسمها للشخصيات، ومنطقها الدرامى ووصفها للمسافات المكانية والفترات الزمانية. وهى تحمل داخلها الأدوات التى تحقق من خلالها الإحساس بما بعد الحداثة الذى يشير إليه جوميز بينا يقول:

> *"إن شخصيتى -مثل شخصية كل المعاصرين لى- ليست مصنوعة من الحجر الصلب ولكنها شخصية تنظر إلى الأمور من خلال منظار مكبر وكل ما أبدعه بما فيه هذا النص يعبر عن أصوات مختلفة"*

"الأداء الثنائى للحج"

ويعبر المشهد الأول من المسرحية، بعد المونولوج الذى يقوله الرجل المهذب، عن موضوع هام حيث إنه يجرى فى إحدى دول أمريكا اللاتينية فى مزرعة "إستانسيا لا ماريبوزا" وهذه الدولة غير محدودة فى عام ١٨٠٠م.

ويمثل المشهد باللغة الإسبانية لكى يبعد المشاهد عن الأحداث من الناحية التاريخية وعلى المستوى المجازى. ولا شك أننا نتذكر تجربة إزدواج اللغة فى مسرحيات: "منزل رامون إنجليزيًا، و"نهر الدانوب"، و"الغابة المجنونه" ففى كل مسرحية من هذه المسرحيات يؤكد اختلاف اللغة حقيقة الاختلاف الثقافى، ويبدو تأثير الأحاديث التى تحاول خلق التجانس بين الثقافات المتنوعة بواسطة وسائل الإعلام الجماهيرية. أما

فى هذه المسرحية فيبدو أن وقت إنقاذ سفينة التعدد الثقافى من الغرق قد فات ويعبر الاختلاف فى اللغة عن الهوة السحيقة فى الزمان والمكان التى تفصل المشاهد عما يجرى على خشبة المسرح.

والأحداث تتسم بالبساطة والنمطية: أب يعود إلى الوطن حاملا هدايا لابنته التى ماتت أمها، خادمة تقوم على خدمتهم. وتكبر هذه الخادمة، واسمها بيرينيس **Berenice**، لتحكى قصة المسرحية إذ إن الممثلة التى قامت بدور بيرينيس فى الجزء الأول من المسرحية (الذى تجرى أحداثه فى مزرعة فى أمريكا اللاتينية) تلعب دور الآنسة ب ***B*** (فى الجزء الثانى من المسرحية الذى تجرى أحداثه فى مدينه نورث كارولينا. وإلى جانب هذه الممثلة، يوجد دوران يشتركا فى موضوع عام وهو: الضياع والخيانة. ويسجل الجزء الأول والثانى من المسرحية أحداث هذا الضياع الناتج عن أمراض البيئة. ويصور الجزء الأول، الذى تقع أحداثه فى عام ١٨٠٠، فى مجموعة من المشاهد القصيرة، محاولات شاب للفوز بيد فتاة إسبانية تسمى جلوريا أورتيجا ***Gloria Ortega*** . وفى المشهد الأخير تظهر عدة إعلانات بسيطة على آلة عرض تمثل نهاية القصة. ويلجأ المخرج إلى أسلوب الازدواجية حيث نرى المشاهد على آلة العرض ونراها فى نفس الوقت على خشبة المسرح. وتظهر الخادمة بيرينيس على المسرح بمفردها وعندما تتأكد أنه لا يوجد من يراقبها تقلد سيدتها بطريقه همجية وهى تتحدث مع شخص يجلس فى الكرسى المقابل. ثم تقفز وتمثل دور الضيف وتحاول جذب الجمهور بثرثرتها قائلة:

- *"تم القضاء على العبودية"*
- *"سوف تتجه بيرينيس إلى نورث كارولينا"*
- *"تموت جلوريا أثناء الوضع"*

"ضاعت ماريبوزا ***Mari Posa*** *على مائدة القمار"*

ويشعر المشاهد بالغربة مرة أخرى بسبب انهيار الحدث الدرامى وتحوله إلى أداء عشوائى خارج الإطار الزمنى للمسرحية. ويتركنا المؤلف نبحث عن معنى هذا الجزء من الرواية وموقعه وسط البناء العام للعمل وكيفية ربطه بالقصص والصور الأخرى التى تحيط به.

وتحتوى المسرحية على تجربة زمنية محددة وخاصة كأحد الموضوعات التى تعالجها. فالجزء الأكبر الثانى من القصة يقدم على آلة العرض من خلال شرائح زجاجية تعبر عن الزمن. والزمن هنا لا يقاس بالسنوات، بل بالشهور والأيام. وفى الجزء الثالث والأخير تسرع خطوات الزمن وتتسارع الأحداث وتقاس بالساعات والدقائق. وتعطينا الأحداث التى تتطور وساعة الحائط التى تدق من آن لآخر إحساسا متزايدا بالعجلة والسرعة فى البحث عن المعنى والعلاقات ومدى ترابطها مع بعضها البعض. وكأن المسرحيه تعبر عن حقيقة أن التغلب على مشاكل البعد عن المكان يجب أن يحدث قبل فوات الآوان. وبعبارة أخرى، ومن وجهة نظر المتفرج الأجنبى، التى تستحضرها صور "همسات الأرض"، : يجب أن نرى أنفسنا ونعرفها كما يراها الآخرون ويعرفونها.

فى المشاهد التى تعمل فيها الآنسة ب ***Miss B*** فى مغسلتها، تقدم آلة العرض السينمائى الموضوعة فى مؤخرة المسرح على شاشتها عدة صور -أبيض وأسود- لشاب من مالطا، وسيم ... يسير فى حى من الأحياء الفقيرة. وهو يسير مبتسمًا يضع يديه بين خصلات شعرة، ويميل برأسه ثم يخرج من إطار الصور، تاركا خلفه طريق موحش، محترق ونباح كلب ضال جائع. وينتهى المنظر على هذا النحو ونحن لا نعرف بالتحديد هل هذا الشاب هو الشاب الذى تخرج الآنسه ب ***B*** للبحث عنه أم أنه الشاب "فرانكلين" ***Franklin*** الذى يأتى صوته من خارج المسرح ينادى على الآنسة ب أثناء

عملها. ومن الواضح، مع ذلك، أنه شخص ما فى عالمها، يعيش بعيداً منفصلا فى الزمان والمكان. وهناك سلسلة من المقابلات الغامضة، من بينها لغز هذا الرجل، تسيطر على الأحداث الدرامية التالية.

وتدور أحداث الجزء الثالث من المسرحية فى فندق "جنة السلام" وهو فندق فى منتجع فى إحدى دول العالم الثالث التى تقف على حافة الثورة. وتأتى نهاية مسرحية "نوى بلانش" فى مكان عصرى نموذجى واسع وهو الفندق مما يكشف بدرجة كبيرة عن شكل التعددية الثقافية الراديكالى الذى توحى به المسرحية. ويذكرنا الفندق فى هذه المسرحية بالمقارنة التى يعقدها چوزيف كونراد ***Conrad*** فى روايته "الانتصار" فى الصفحات الأولى حين يقول:

> *"إن العصر الذى نعيش فيه كمسافرين حيارى يشبه فندق صارخ اللون، شديد الزخرفة ولكنه ملئ بالقلق."*

ولكن هذا الفندق هنا –فى رأى كليفورد ***Cliford***– يوظفه المؤلف ضد كل ماهو حديث... فهو مكان للنفى... تعيد عن الأصالة، لا جذور له، مكان للانتظار العابر. ومع هذا فهو أيضا مكان للتجمع واللقاءات العاطفية الحارة. لم يعد الفندق مكانًا يعبر عن تعدد الثقافات، ليست بيتًا ولا وطنًا لمن لا بيت ولا وطن له، ليس جنة الفنانين والكتاب المغتربين.

إن مايحدث فى الفندق الذى يرمز للحداثة، ذلك الفندق الذى كانت "چين" فى مسرحية "مس چولى" تحلم بأن تعيش فيه، يمثل، بمعنى ما، قصة هذا الكتاب كله. فالفندق ورموزه الكثيرة المعقدة يمثل العصر الذى نعيش فيه بأمراضه الكثيرة. فهو رمز للبيت الذى يشعر فيه الإنسان بالاغتراب والحياة فيه سبب من أسباب الاغتراب، وهو فى نفس الوقت أيضًا هدفًا يسعى إليه المغترب. إنه بمثابة مكان تجتمع فيه رغبتان

تبحثان عن الإشباع: الرغبة فى وجود وعاء ثابت يحتوى الهوية، والرغبة فى تحرير الذات من قيود الأرض.

الفندق - الرمز - يجمع بين المتناقضات، فهو بديل للبيت، ووعاء للهوية التى اجتثت من أرضها. وعندما تتوارد كل هذه الرموز على ذهن المتفرج وتستنفد غرضها فى منتصف القرن تتحول إلى دراما من الفشل، ويصبح الفندق تجربة تشبه الكابوس، وتعبر عن التجرد من الإحساس بالمكان.

إن الفندق فى هذه المسرحية عبارة عن مكان غريب لا تربط سكانه أى علاقة ولا يوجد احتمال لإقامة علاقات بينهم، ومن بين سكان الفندق امرأة أمريكية ترتدى ملابس ربة البيت التى تقوم برحلة فى بلد حار لا تحبه ولا تريد أن تفهمه. ونراها لأول مرة وهى تتصل تلفونيا بأمها فى وطنها ويعبر حديثها عن مسرح تعدد الثقافات:

"لا...لا ياأمى ... لم نرجع إلى أمريكا بعد... لم نعد للبيت بعد. نحن مازلنا هنا، نحن...لم نذهب إلى هناك أيضا...كان لا بد أن نترك المكان. لقد أصبح الجو .... لا أستطيع سماعك؟ هل تسمعينى؟...أوة...هذا أفضل. إننا نعيش فى الفندق...كل شئ على مايرام. إن كل الأماكن متشابهة..."

كل الفنادق متشابهة؛ إنه يشبه فندق المسافرين وشكله غير مألوف ولا يعبر عن الحداثة، إنه مكان غريب غامض دائمًا. وسكانه مجموعة من الشخصيات الغريبة:

"أمريكى يبدو أنه عامل نظافة على البلاج، ورجل يرتدى نظارات سوداء ويتحدث بلهجة جنوب أفريقيا، شديد البراعة كأنه قاتل مأجور."

أما مدير الفندق فهو "بابا ويلى" أوروبى ومن الواصح أنه نسى أوروبا. يوجد أيضًا نازل يردد دائما شعارات وطنية. ويحاول سكان "جنة السلام" محاولات فاشلة للتواصل، فيلتقون لقاءات قصيرة غير ذت معنى، اللهم معنى واحدة. وهو الإحساس بالمرور السريع للوقت الذى تعبر عنه الصور التى تعرضها آله العرض، ودقات ساعة مربوطة بقنبلة على وشك الانفجار. وتصدر من سكان الفندق ونزلائه أصوات جوفاء يائسة. وفى النهاية يزداد الموقف رعبا عندما تتحرك أشباح غامضه ترتدى ملابس سوداء فى كل غرف الفندق وتقوم بقتل النزلاء.

فى وسط كل هذا الرعب. نرى ظل "بابا ويلى" ***Papa Willie*** على الشاشة الخلفية يتحدث مع رجل آسيوى لا اسم له "وهو الرجل الوحيد فى "جنة السلام" الذى لا يشعر بأى خطر. ربما يكون هو سبب الخطر المحدق بالفندق. "وعندما يتقابل النزلاء ويفترقون ويموتون...نرى ظل الرجل الآسيوى وظل صاحب الفندق يتحدثان بطريقة ودية". ويقدم بابا ويلى له سجائر إنجليزية قائلاً:

"هذه السجائر يحضرها لى صديق إنجليزى أسبوعيًا من بلجيكا"

ويقدم شرابا بارداً لصديقه قائلا:

"هل أعجبك؟ هذا يسعدنى. إن اسمه تانج".

ثم يحكى له عن مجموعة الأصداف البحرية التى كانت لديه فيقول:

*"لقد أهديتها لمتحف دابا **Daba** بعد وفاتى بالطبع...أنا لا أهتم بنفسى ولكنى لا أريد أضيع شقاء عمرى وأبعثره هنا وهناك. أنت تفهم أليس كذلك؟ لقد رفضوها، لم يفهموا قيمة ما أهديه لهم. قالوا لى: شكراً. أتقدم لنا أصداف؟ أصداف، أصداف لا يوجد هنا شئ إلا الأصداف. واعتبرت رفضهم نعمه مستترة. كان*

يمكن أن تكسر أو تتناثر أو تتبدد مثل ماحدث لمجموعة الجعران الأثرية فى القاهرة" .

وتوحى لغة "بابا ويلى" بنوع من الإحساس بالعالمية والارتباط بالأماكن والثقافات المختلفة ولكنه إحساس عابر يعتمد على الخط. وهو يجسد شخصية المسافر التى يرسمها جيمس كليفورد ولكن بطريقه سلبية واضحة"...المسافر الذى لا نعرف من أين جاء ولكننا نعرف مع من يعيش."

ومن ثم فهو يرمز لأحد أسباب فشل هذا الفندق الذى يمثل الحداثة فى الاستمرار فى البقاء: وهذا السبب هو أن الفندق ليس وعاءً يمكن أن يحتوى على الشخصية التى أبعدت عن أرضها.

وينتهى مشهد الفندق فى هذا الجزء من المسرحية نهاية حزينة هادئه حيث ينظر "بابا ويلى" والخادم "رويس" ***Ruis*** إلى البحر ويسأل الخادم:

"هل قلت إننى يمكن أن أمتلك فندق ذات يوم؟" ويتصاعد صوت الرصاص.

إن شيئا ما يوشك أن يحدث: ثورة، انقلاب أو كارثه قومية. ويعبر صوت الخادم البطئ عن رغبة المهاجر فى أن يكون له وطن آخر بعيداً عن وطنه وتعبر أصوات الرصاص ومشاهد الموت والإحساس المميت بالاغتراب عن استحاله تحقيق هذه الرغبة.

ويعبر المشهدان الأخيران فى مسرحية "نوى بلانش" عن تناقض صارخ بين البعد المكانى والخلافات التى تحاول أن تصورها. فنحن نجد أن مبدأ البعد المكانى جنبًا إلى جنب مع مبدأ التقارب فى المشهد الأول من المشهدين الأخيرين وهو لقاء بين غرباء فى مطار، لقاء قصير يدور خلاله حديث سطحى لا معنى له. ويستمد المشهد أهميته من أسلوب الإزدواجية بين الآنسة ب و"بابا ويلى". فقد كانت الآنسة ب تلعب دور الخادمة

فى الجـزء الأول وكـان "بابا ويلى" يلعب نفس دور صـاحب المزرعـة الإسبـانى ووالد جلوريا. ولا يتضح معنى الإزدواجية بين الشخصيـات إلا من خلال إشارة تصدر من "بابا ويلى" عندما يخبروه أن اسم الآنسه ب هو "بيرينيس" فيقول:

"إن هذا الاسم من بلدى، أقصد من الدولة التى كانت دولتى."

وهذه هى نهـاية قصـة المسرحيـة وهى تأتى وسط الإحسـاس بالضيـاع والعـجلة. وتتجمع الأحداث الدرامية الثلاثة فى هذا المطار. ويشهد الجمهور هذه النظرة المختارة عن سكان كوكب الأرض. وتخدم هذه الأحداث بناء المسرحية والتجربة التى تعبر عنها وهى تجربة تعدد الثقافات. وتصبح قضيـة الهوية كما يقول "چيمس كليفورد" هى: مع من تعـيش، وليست: من أى وطن أنت؟ أما آخر كلمات أبطال المسرحيه فهى تبادل التمنيات برحلة سعيدة.

تظهر على شاشة العرض طوال المشهد صور لأجزاء مختلفه من كوكب الأرض التى يبثها قمر صناعى يدور فى الفضاء كأنها أيضا تقول "رحلة سعيدة".

ويعود بنا المشهد الأخير مرة أخرى إلى معنى سلسلة صور "همسات الأرض" موحيًا بإصرار بأنه لا بد أن توجد أماكن أخرى، بعـيدة عن الإحسـاس بالضيـاع والإقـامـة العـابرة، يمكن للشخصيـة متعددة الثقافات أن تتكون وتزدهر فيها بصورة متحررة. والحقيقه أننا هكذا نعود أيضا مرة أخرى إلى الصورة التى يرسمها "جوميز بينا" من خلال منظاره المكبر عن الهوية وهى صورة يلتقى فيها مبدأ الاختلاف على نحو خلاق مع مبدأ التقارب. وينتهى مشهد المطار بأصوات مختلطة لطلقات الرصاص، وصوت محرك الطائرة، وصرخة ألم حزينة غريبة تبدو وكأنها تصدر عن حيوان غير معروف وهو يموت. إنها صرخة عالية تعبر عن صراخ العالم كله وهى تتردد فى كل الأرجاء وتزداد ارتفاعًا وعلواً.

يغرق المسرح، فى ضوء أحمر بلون الدم فى الفصل الأخير حيث تجرى الأحداث فى "مكان مقدس لتقديم القرابين" فى دولة إستوائية. لا يوجد أى حوار، فقط طقوس دينيه يشترك فيها كل الممثلين الذين يقفون صفًا واحداً خلف الشخصية المحورية:

> *"حيوان ضخم يرقد على أحد جانبيه وهو يموت. عيناه تتوهما من الداخل كأنها جمرات. ويتقدم الممثلون ويضعوا الشموع، والفواكه والبخور والأوراق المالية على الحيوان الميت. وتسلط أضواء متلألئة كأضواء رأس السنة على الحيوان. ويلقى أحد الشرقيين، وهو آخر من يصل إلى المكان، رزمة أوراق مالية فى الهواء، وتتطاير الأوراق المالية مرفرفة حتى تسقط على الحيوان الصريع، مختلطة بأصوات الليل والصراصير والريح والماء. ويعرض فيلم عن القمر بين أعضاء الشجر على الشاشة. ويتجمع الممثلون أسفل المسرح وهم ينحنون للجمهور، ويستمر الفيلم وأصوات الليل بينما يكف الحيوان "ريهو" **Reahou** عن الحركة تمامًا..."*

يقول المؤلف "شونج" فى المقدمة أن الذى أوحى إليه بفكرة هذا الحيوان خبر -يمكن أن يكون عنوانا لهذا الجزء، عن جهود الجنود الكمبوديين لطرد حيوان أسطورى يعتقدون أنه يمكن أن يلتهم القمر واسمه ريهو. تقول الموروثات الشعبية:

> *"إنهم يمكن أن يمنعوا هذا الحيوان من التهام القمر من خلال إحداث ضوضاء كبيرة أثناء كسوف القمر. وإذا لم يفعلوا ذلك فسوف يبتلع الحيوان القمر ويعيشون فى ظلام دائم بعد ذلك".*

ويعلق المؤلف على ذلك قائلا:

> *"إن هذا يمثل صورة للإنسان والخرافات التى يؤمن بها. وعندما أقدم الإنسان بهذه الصوره البدائية فإننى أظهر مدى ضعفه، ومدى صغر العالم الذى نعيش فيه".*

وعندما نضع مشهد المطار الذى يعبر عن الضياع جنبًا إلى جنب مع مشهد الحيوان وهو يموت، فإن المشهد الأخير يحمل معنى خاص: وهو أن ضياع المكان والتواصل الذى يمثل الوجه الآخر للتعددية الثقافية يرتبط إرتباطا حميمًا بموت الطبيعة. وعلى النقيض من مجموعة الصور ذات التقنية العالية التى تسمى "همسات الأرض" التى كنا نرى فيها صور للقمر، فإننا نرى الآن صور عادية للقمر بين أغصان الشجر من منظور الكائنات البشرية المرتبطة بالأرض. إن وجودنا على سطح الأرض هو العامل الذى يربطنا معًا ويبين لنا ما يمكن أن نفقده: "الرأى الآخر"، "النظرة الخارجية"، وإذا فقدنا الرأى الآخر والنظرة الخارجية فإننا نتعرض لخطر البعد عن المكان، والتفكك، والدمار.

وهكذا فإن مسرحية "نوى بلانش" تستكمل بحثها عن المعنى الدينى والسياسى للتعددية الثقافية من خلال تقديم حديث عن عدة خيارات. من بين هذه الخيارات أن إلغاء الارتباط بالمكان فى عالمنا الحديث يدفع بنا إلى الفناء كأنه قنبلة موقوتة نسمع صوتها ودقاتها، وأن الاستمرار فى البقاء يمكن أن يحدث من خلال الازدواجية والتقارب. إن البشر يتحركون إلى الأمام ولكنهم لن يستطيعوا الاستمرار فى الحياة بعد دمار بيئتهم الطبيعية، رغم الأفكار الخيالية التكنولوجية التى تقول إن هناك إمكانية للحياة على كواكب أخرى. إن الحيوان الطبيعى أفضل وأصدق من كل الحيوانات التى تحاول التكنولوچيا الحديثة والهندسة الوراثية أن تنتجها. كما أن الصور الطبيعية أفضل من الصور التى يرسلها القمر الصناعى. إن المشهد يمكن أن يشع بالجمال والمعنى عندما يشتمل على "الطبيعة" و"القمر"، "طبيعتنا" و"قمرنا" وليس على طبيعة وقمر صناعيين.

الخاتمة

أمريكا فى النهاية

"إن هذه هى الصورة التى نرى عليها ملاك التاريخ بوجهه الموجه نحو الماضى، وبينما نرى نحن سلسلة من الأحداث، لا يرى هو سوى كارثة واحدة تجمع الحطام وتقذف به أمام قدميه، ويرغب الملاك فى البقاء ليوقظ الموتى ويجمع شتات ما تحطم ولكن عاصفة من الجنة تهب بقوة حتى أن الملاك يصبح غير قادر على تحريك أجنحته وتدفعه العاصفة بقوة نحو المستقبل الذى يوجه إليه ظهره بينما يتجه الحطام الماثل أمامه نحو السماء وهذه العاصفة هى مانطلق عليه التقدم".

والتر بنيامين **Walter Benjamin**

"Theses on the Philosophy of History"

"بحث عن فلسفة التاريخ"

إن ملاك التاريخ الأمريكى يواجه ماهو أقل شعرية وأكثر اهلاكًا من الحطام الإنسانى الذى تراكم على قدمى "أنجلس نوفس" ***Angelus Novus*** لبنيامين فهو يواجه كم من الكلام التافه. إن تخريب أمريكا (والعالم)، المستمر والمبنى على أسس غير واضحة وتأثيراته المباشرة على أمريكا هو الحقيقة الكبيرة فى أفضل أعمال تونى كوشنر ***Tony Kushner*** "ملائكة فى أمريكا" ***Angels in America*** وهى مسرحية يقال إن أحداثها قد وقعت تحت ثقب الأوزون مباشرة (على الأقل من وجهة نظر أحد الشخصيات الهامة). وبالرغم من أن ملاك كوشنر يكوكب العديد من الفنتازية والميثولوچيا الأمريكية إلا أن أهم مايميزه هو ما يتضمنه العمل من أن طريق الملاك إلى الأرض يكون عن طريق ثقب الأوزون، وهكذ فإن كل عروض المسرحية عن

الشخصية الأمريكية ومشكلاتها ومنطقها يسير فى إطار هذه الرؤية الثاقبة وأخيراً يبدو أن تقدير أمريكا لذاتها يجب أن يتتبع مسار دمارها المعتاد.

إن مسرحية "ملائكة فى أمريكا" تتناول مسألة المكان بدءاً من العنون وصاعداً فأسئلة مثل ماهى أمريكا؟ وماهى أشكال الوجود فى المكان والبعد عن المكان التى تدعو إليها -باختصار ماذا تعنى أمريكا هنا من الناحية المادية والروحية والنفسية والعقائدية- هى الأسئلة التى تتناولها هذه المسرحية وتأتى الأجوبة فى عديد من الأشكال البلاغية، من المناظرات إلى الأحاديث الصاخبة إلى التعاويذ -وتعدد هذه الأشكال هو الذى يخفف من دوجماتيتها وعقائديتها كما أن وضعها يقلل من السمات العاطفية الكامنة فيها، ومن أهم هذه الأجوبة وأكثرها إثارة هى تلك التى جاءت على لسان هاربر ***Harper*** وهى إحدى الشخصيات النسائية الهامة التى تعتنق فكرة الشفاء الغامض حيث ترى أرواح الموتى تطير إلى أعلى مترابطة الأيدى فى محاولة لتجفيف الدموع التى سببتها الكوارث فى الجو المحيط بالأرض.

> *"إن الأرواح تصعد من الأرض البعيدة، أرواح الموتى وكل من هلك من المجاعات والحروب والطاعون، وتسبح فى الجو مثل من يقومون بالقفز من الطائرات وهم فى وضع عكسى وأيديهم مكتوفة ويقومون بالدوران فى الهواء، كما أن أرواح هؤلاء الموتى تشبك أياديها وتكون نسيج -شبكة هائلة من الأرواح التى تتكون من جزئيات الأوكسچين ذات الثلاث ذرات المصنوعة من مادة الأوزون وتمتصهم الحافة الخارجية ثم تتشكل من جديد".*

يعد هذا الخيال اللامع متحيز بشدة بالرغم من وجهة النظر الكلية التى يتمثلها (أو هكذا تعتقد هاربر) حيث يشارك طوعًا أوكرهًا فى خصوصية المكان وهو المعنى الذى يشكل صلب هذه المسرحية. وقد جاء هذا التصور لهاربر وهى تنظر من نافذة طائرة

كانت تقلها إلى حياة جديدة فى الجانب الآخر من أمريكا، فهو تصور للأرض كما يراها شخص بعيد عنها لفترة مؤقتة فهو تصور للحياه من منظور الرحلة، والرحلة فى هذه المسرحية كما هو الحال فى كل الميثولوجيا الأمريكية تعتبر آلية شديدة الغموض فهو أسلوب من أساليب الحياة التى تجعل المعيشة فى أى مكان سواء كان مدينة نيويورك أو حتى أى مكان فى الأرض نفسها شئ شبه مستحيل.

وقد بدأ تاريخ الچيوباثولوچيا (أمراض المكان) الذى تتبعته فى هذا الكتاب بالتناقض الظاهرى لرحلة رهاب الاحتجاز. أما كلاسيكية أونيل ***O'Neill*** "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" ***Long Day's Journey into Night*** التى تتناول وسائل الهروب من المرضين المتلازمين: التمثيل والإدمان (وهما مرضى الأب والأم على التوالى) فقد جعلت البطل وهو الابن يستنتج أخيراً أن الموت حرية. وفى السنوات الأخيرة لهذا القرن وهذه الألفية يستمر بعث هذا الابن الذى جاءت فكرة عدم دفنه من دراما منتصف القرن التى تتناول فشل العودة إلى الوطن. ومع هذا ففى ذلك الوقت لم تعد الأسباب الرئيسية لسوء المكان غامضة أو غير معروفة فالسبب الأساسى للچيوباثولوچيا (أمراض المكان) وتجريد الطبيعة أصبح واضحًا تمامًا. إنه كارثة بيئية والتسليم بأن الرحيل لا يمكن أن يجعلنا نستعيد عالمنا الذى حولته المدينة إلى أرض قاحلة.

وتتناول اثنتان من المسرحيات الحالية الهامة هذا المفهوم الأخير للجيوباثولوجيا (وسوف أقوم بتحليل إحداهما بالتفصيل) وهما: مسرحية كوشنر "ملائكة فى أمريكا" ومسرحية جوزيه ريفيرا "ماريسول" ***Marisol*** فكل منهما تتناول صور مجازية عن الوطن والتشرد بدون وطن والموت والكوارث البيئية والإدمان والتمثيل، أضف إلى كل هذا أحد العوامل المدهشة المحددة التى ترسم مخرجًا من النهاية المتمثلة فى دراما فشل العودة إلى الوطن وهذا العنصر يثير الدهشة ويتسم بالخصوصية: إنه ملاك. ويشير هذا الملاك إلى أراضى مجهولة جديدة فيما وراء الحاضر الجغرافى المعاصر حيث أنه يجسد الشخصية الأخرى التى تتمكن من التعرف على تاريخها المحدد مسبقًا لها (الذى

يتكون من روايات وأيقونات دينية وعرقية متعددة) وفى ذات الوقت يتملص من تلك الحتميات العسيرة للشخصية المعاصرة سواء كانت حتميات عنصرية أو جنسية أو قومية.

وتعتبر الخصوصية أهم مايميز هذه الرؤية. وتأتى كل من هاتين المسرحيتين بالإضافة إلى مسرحية ثالثة سوف أقوم بتحليلها أيضًا وهي مسرحية "مسرحية أمريكا" لسوزان لورى باركس ***The American Play Suzan-Lori Parks*** محملين بالعديد من الآراء الخاصة عن الظروف العامة وتعتبر مسرحية ريفيرا عمل يتأمل فى نقاط التقاطع بين التجارب الحضرية وتجارب الهجرة، وهكذا فيمكننا اعتبارها امتداداً لنوعية التحليل الذى بدأ فى بعض المسرحيات أمثال مسرحية بوليانوكوف "العودة إلى الأرض" ***Coming in to land*** ومسرحية "صيد الصراصير" لجلو واكى ***Hunting Cockroaches*** أما مسرحية كوشنر ذات العنوان الفرعى "فانتازيا الخلاعة فى الموضوعات القومية" ***A Gay Fantasia on National Themes*** فهى تعلن بوضوح عن خطتها فى أن تعكس الطريقة المعتادة فى تجسيد الحياة الخليعة والشخصيات المستهترة ولا تعنى بالطريقة التى ينظر بها العالم لهم (وهى الطريقة التقليدية لهذا النوع من الدراما) وإنما تعنى تمامًا بالطريقة التى ينظرون هم بها الى العالم. وأخيراً تقترح باركس القيام بتأريخ جديد مبنى على ما يطلق عليه هنرى لويس جيتس ***Henry Louis Gates*** "الدلالات" ويربط بينه وبين الوسائل الأمريكية فى إنتاج المعنى.

ولهذا فهناك تناقض ظاهرى إذا ما انتهينا من هذه الدراسة عن معالجة المكان فى الدراما الحديثة بالتركيز على الأعمال التى ترفض فكرة التمثيل العام وتصرّ بدلاً من ذلك على وضع كل التجارب فى إطار محدد بما فى ذلك المكان. وهكذا فإن محاولة الوصول إلى خلاصة ما أو "كلمة أخيرة" عن هذه الأعمال لا يعنى سوى أننا نعرضها للتشويه وهذا يعنى رفض فكرة وجود كلمة مبدئية أو كلمة أخيرة لنا جميعًا. وتقوم

المسرحيات الثلاثة بتجسيد الحاجة إلى فتح أبواب التاريخ للمناقشة والحوار وقبل كل شئ التسليم بأن كل التجارب لها إطار مكانى محدد وهذا فى النهاية ما يعطيهم الشرعية كمقاطع ختامية لتاريخ الجيوباثولوجيا (أمراض المكان) وتصل المسرحيات الثلاثة إلى أن سياسة المكان تؤدى إلى إرساء مبدأ خصوصية الموقع (وليس فقط الأخذ به كما هو الحال فى المسرح المعاصر) وستكون الكلمة الأخيرة عن المكان بصيغة الجمع وستأتى من أماكن محددة.

الكلمات الأخيرة المشهورة

إن التناقض الظاهرى لرحلة رهاب الاحتجاز يظهر فى بداية مسرحية "ملائكة فى أمريكا" كمبدأ أساسى للهوية الأمريكية. ومنذ بداية المسرحية وهو يقابل مبدأ الموت بالرغم من أن المسرحية لم تبدأ فى الارتباط بموضوع معالجة الأطفال المدفونين إلا فى وقت لاحق -كبداية فإن جنازة السيدة العجوز تمثل "العالم القديم" الذى يدور فى صراع أبدى مع عالم أمريكا الحديث ويتخذ الحبر اليهودى -الذى يلقى خطبة التأبين الافتتاحية- من هذه التناقضات الفكرة الرئيسية وهى العالم القديم مقابل العالم الحديث والسفر مقابل البقاء والوطن مقابل أمريكا، فالصورة التى يرسمها لأمريكا شديدة الشبه بتلك التى رسمها بينتر فى "العودة إلى الوطن" ***The Homecoming*** -صورة لمكان لا جذور له وتنعدم فيه الخصال التى تكون فكرة الانتماء القديمة. فأمريكا كما يصورها الحبر اليهودى هى اللامكان المطموس بأماكن أخرى أكثر قوة: "ياسلالة هذه المرأة المهاجرة أنتم لا تكبرون فى أمريكا، أنتم وأبناؤكم وأحفادكم ذوى الأسماء الأجنبية اليابانية، أنتم لا تعيشون فى أمريكا فهى مكان غير موجود، فأنتم مخلوقون من طينة تشبه طينة ليتفاك الأجنبى وهواءكم مثل هواء السهول".

إن هذه هى الصورة المجازية لتاريخ أمريكا الثقافى متجسدة كما هو الحال بالنسبة لكل الصور المجازية فى المسرحية فى شخص ما (فالمسرحية كما سنرى مليئة بالرموز ولهذا فهى تجسد الأيديولوجيات فى الشخصيات لتجعلهم جميعًا يدورون ويتحركون

بطريقة لا يمكن التنبؤ بها خارج إطار شخصياتهم ومكانها الجغرافى وتبعد بالذاتية تمامًا خارج روايات الأثنوغرافيا والأيديولوجيا). وفى المقدمة تركز البعد عن الشكل النمطى على المرأة المتوفاه التى تحدث عنها الحبر فقال:

"لا يتجسد فى هذه المرأة شخص واحد وإنما نمط كامل من الأشخاص -الأشخاص الذين عبروا المحيط وأحضروا قرى روسيا ولوتانيا معنا إلى أمريكا- وكيف كافحنا وحاربنا من أجل الأسرة والوطن اليهودى حتى لا تكبروا هنا فى هذه البوتقة التى لا ينصهر فيها شئ... فهى تحمل العالم القديم على كتفيها وتعبر به المحيط على ظهر مركب ثم تضعه فى "كونكورس أفنيو أو فى "فلابتوش" لتصبح هذه الأرض جزءاً منك يرثه أبناؤك ويرثوا هذه الثقافة القديمة وهذا الوطن الجليل.

أما الانتقال خلف الأنماط الثابتة فيحدث فى السطور الأخيرة من المقدمة حين يمنح الحبر اليهودى بركاته الأخيرة لبيت المسنين اليهود المتجنسين ويقول فى النهاية كخاتمة مثيرة لهذا التأبين: "لقد كانت دون شك آخر اليهود الحاصلين على الجنسين" ويضيف كوشنر إلى القصة المشهورة عن الهجرة اليهودية أسطورة أخرى تبدو غير متكافئة مع الأولى فهى عكسها ظاهريًا من الناحية الجغرافية والأيديولوجية والدينية والنظرة العالمية وأدوار كل من الجنسين وكل شئ. وظهرت لنا "أمريكا" فى أبهى صورها فى ذات اللحظة التى تم إنكارها فيها وإدعت ملكيتها لسارة أيرونسون ***Sarah Ironson***.

والآن نحن بصدد الإجابة على المسألة السياسية التى أثارتها مقدمة الحبر اليهودى: إذا كان الحبر محقًا وأمريكا هى المكان الذى لا ينصهر فيه شئ والأمريكيون يُعرفون برحلة الأجداد المحفوفة بالمخاطر وأنهم جميعًا ترعرعوا خارج بلدهم وتنفسوا هواء أماكن بعيدة وغريبة عنهم -وإذا كانت أمريكا مكانًا ليس له وجود بالفعل فكيف أصبحت ما أرادت لنفسها- أكثر المجتمعات تقدمًا وتسامحًا فى العالم- وماهو النظام السياسى والاجتماعى الذى بمقدوره أن يحوى كل هذا الاختلاف؟

إن قيام الحبر اليهودى بإعادة صياغة الهوية النمطية الثابتة يرسم الطريق نحو إيجاد إجابة: بينما بدأت النظم الايديولوجية المترسبة وأنماطها الثابتة للهوية الأمريكية فى الانهيار -التى تمثل بإيجاز أحداث الجزء الأول "اقتراب الألفية" ***Millennium Approaches***- بدأ مجال منطقى جديد يتم فيه المواجهة من جديد بين التاريخ وبين كل الأشياء التى حاول دائمًا أن يحتويها: الاختلاف والخيال والجسد وحين انضمّت جثة ساره أبرامسون ***Sarah Abramson*** الدائمة التجول على وجه الأرض إلى أسطورة السكان الأصليين فى أمريكا، تظهر صورتين لأمريكا فى الدراما- الأولى تمثل مبدأ البعد عن المكان والأخرى تمثل المطالبة بتملك المكان. وبمجرد دفن سارة يكتشف أحد الشخصيات الهامة فى المسرحية وهو مريض بالإيدز أن خريطة أمريكا الجديدة مرسومة على جسده: "الطفل كابوس ساركوما" كما قال بريور ***Prior*** لحبيبة لويس -وهو حفيد سارة- "المرض الأمريكى".

أما المرح الذى تشيعه مشنقة بريور ***Prior*** فهو يؤكد فكرة المسرحية المبنية على الاستراتجية البطولية للبقاء فهو شكل جديد يقوم بنشره من خلال حواره مع الشخصيات الأخرى وخاصة بليز ***Belize*** كرد فعل للتاريخ الجديد المكتوب على جسده. كما أن استخدامه للتمثيل المسرحى يمكن مقابلته باستراتيجية قديمة أخرى للبقاء كرد فعل لنفس الشئ. فهو لوطى يعيش فى ثقافة رهاب التجانس: وهو يقدم العرض المسرحى كتعبير عن الموت. أما عن الممثلين الرئيسيين فى هذا العمل الأخير فهم المحامى الشاب چو بيت ***Joe Pitt*** ومعلمه الشرير روى كوهن ***Roy Cohn*** وبالنسبة للأخير فإن الموت أيضًا يمتد إلى التاريخ الجديد للجسد الذى يرفضه بعنف حيث يعتقد أن الأيدز هو مرض اللوطى أما هو فيعانى من سرطان الكبد. (ويأتى بعد ذلك نفس الرفض من مصدر مختلف حيث تقول هانا بيت ***Hannah Pitt*** لبريور ***Prior*** أن "السرطان" هو المرض الذى يعانى منه. وهى بذلك تحدد المسافة التى لا زالت موجودة بالرغم من عبور كل هذه المسافة بين الذاتيات المتناقضة: فالحب يلعب دوراً كبيراً فى مسرحية "ملائكة فى أمريكا" ولكنه لم يجعل الأشياء واضحة للجميع).

وبينما يقوم كوهن بتمثيل شكل مرعب من أشكال الموت عن طريق صورة كاريكاتيرية مرعبة لحرية الإرادة الأمريكية، يموت چو بشكل سلبى دون حتى أن يعى ما يفعله وما يكلفه ذلك، وعلى العكس من ذلك يقوم بريور بتمثيل شكل حماسى للشخصية المولعة بالمتع الاجتماعية فذخيرته الفنية تضم الخطوط الشهيرة لنجوم السينما فى الماضى مثل طلولة ***Tallulah*** وجريته جاربو ***Greta Garbo*** وچودى جارلاند ***Judy Garland*** وتصل إلى ذروتها فى حلم المعسكر الطويل وهو نفس الحلم الذى يتشارك فيه مع هاربر ***Harper*** زوجة چو التى لا تحلم وإنما تهيم فى هلاوس ناتجة عن تعاطيها عقار الفاليوم. ويقوم هذا المشهد الساخر بوضع التمثيل المجازى فى الدراما الحديثة والإدمان جنبًا إلى جنب بطريقة تجعلنا نعيد تقييم كل منهما. فمزج الأعمال الشجاعة التى يقوم بها بريور مع إدمان هاربر من شأنه أن ينشئ مساحة جديدة لتاريخ جديد للجسد. وتقوم الشخصيات بتسمية هذه المساحة فأطلقوا عليها "عتبة الإلهام" ***The threshold of revelation*** (وهى مأخوذة عن "أبواب الإدراك" لهكسلى ***Huxley's doors of perception*** بعد وضعها فى شكل عصرى مناسب). ولكن يتضح سريعًا أن هذا لا يمثل تصويراً لشخصيات ذاتية تمامًا حيث ينتهى المشهد بأول ظهور للملاك -الذى يبقى حتى هذه اللحظة مجرد صوت وتأثيرات ضوئية- مما يعتبر عاملاً هامًا فى فرض التأريخ الجديد لبريور.

أما بريور -فكما يدل اسمه- يمثل القاعدة التاريخية فى المسرحية ويتركز دورة فى إعادة تعريف هذه القاعدة حتى يخلصها من تراثها الخاص بطقوس الموت. فكان عليه أن يغير التاريخ حتى لا يصبح الماضى كما يقول نيتشه ***Nietzsche*** "مقبرة الحاضر" وهذا التغيير لا يكون بمجرد كتابة تاريخ جديد -فتاريخ المستقبل لا يمكن كتابته -وانما يمكن ذلك باستخدام تأريخًا جديداً أى شكل جديد نصل من خلاله الماضى بكل

من الحاضر والمستقبل. وتمثل "عتبة الإلهام" وجهة نظر هامة وهى أن التاريخ يقيد الخيال. وتعبر هاربر عن تلك الفكرة فتقول أن الخيال لا يستطيع أن يخلق أى جديد فكل ما يفعله هو أنه يأخذ أجزاء من العالم ويعيد جمعها. إن موافقة بريور الكوميدية على ذلك عندما يقول: "إنه شئ يمكن أن تتعلمه بعد حضورك حفلة أخرى كبيرة، فكل ذلك قد حدث فيما مضى"، توضح مهمته. وهى اكتشاف استراتيجية جديدة لمواجهة المستقبل -تلك المهمة التى يستكملها فى نهاية المسرحية حين يختار الحوار والسعادة ويفضلهم على النظرية واليأس.

إن الحقيقة التاريخية للمسرحية تؤكد التأريخ الجديد الذى يكتبه بريور فبالرغم من أن المسرحية تنتمى إلى الثمانينيات إلا أنها تتمثل روح التسعينيات. ونستطيع أن نتبين ذلك من اقتراب الألفية وعدم القدرة على تحديد الاتجاه الصحيح فى كل من المجال السياسى والثقافى. وفى المشهد الأخير يتحدث لويس ***Louis*** عن كل التغيرات السياسية فى أواخر الثمانينيات فيقول: "إنها نهاية الحرب الباردة! والعالم كله يتغير بين عشية وضحاها!" وترد هانا التى تفكر فى المستقبل المشوش الذى نقع فى شراكة بالفعل فتقول: "أتمنى أن أعرف ماذا يمكن أن يحدث فى تلك الأماكن أمثال تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا" فهذا المزج بين كل من الانغلاق الشديد (الألفية) والتشتت الشديد (فالتاريخ ممزق إلى مئات من الروايات التى تقف جميعها عاجزة أمام كوارث الحاضر مثل الأيدز والتشرد بدون وطن والكوارث البيئية) يترك بريور معلق بين شيئين محكوم على كليهما بالموت.

إن قيام المسرحية بوضع بريور المريض بالإيدز على بؤرة التاريخ يعتبر حركة جريئة من كوشنر كما يعتبر مفتاح هيكل المسرحية الملحمى وموضوعها السياسى. فالملاك الذى يطارد بريور خلال الجزء الأول يأتى "كملاكًا للموت" كما جاء على لسان بريور الذى نقبل كلامه لحزننا بسبب إحصائيات الوباء. إن تدهور جسد بريور فى أحداث

الجزء الأول يتحد مع تاريخ الدراما الحديثة(وصورها المجازية عن الرحيل البطولى بما فى ذلك الموت) ليفسر ظهور الملاك على أنه موت بريور وليصنف المسرحية فى باب التراجيديا.

ولكن كوشنر لا يزال يكتب حتى بعد أن توقف حلم "التراجيديا الحديثة" عن جذب انتباهنا فرجل الشارع الذى وضع مثل هذه العقبة الكئود أمام التراجيديا لا وجود له فى هذه المسرحية حيث تم تفتيته إلى الأنماط العرقية والدينية والجنسية التى كان يقهرها حتى يصبح له وجود (أو أنه وجد ليقهرها) فبدلاً من الرجل الأمريكى الوضيع أو حتى زوج من المتشردين، نجد هنا ست شخصيات مستقلة متميزة تحمل كل منها الهوية الاجتماعية حتى أن مجرد وجودهم جميعًا فى نفس العمل الدرامى يعد من المعجزات.

كان "سحر المسرح" الذى تستخدمه مسرحية "ملائكة فى أمريكا" مجرد شئ ظاهرى فى البداية ثم تحول بعد ذلك إلى خيالات خارقة للطبيعة وبعض المؤثرات الخاصة، أما السحر الحقيقى فهو ما أطلق عليه أدوارد كاسى ***Edward Casey*** "التعايش" (أخذاً عن ثوروه ***Thoreou***) وهو "التعايش بين الإنسان والأرض، وبين الفطرة والثقافة، وبين معاصرى المرء وأسلافه" ورؤية كوشنر لهذا المبدأ يرجع مصدرها إلى المجتمع المعاصر وخاصة فى إمكانية وجود تفاعلات خلاقة بين أفراد مختلفين اجتماعيًا، ويذكرنا ذلك إلى حد ما بأحد الممارسات المختلفة للمسرح المعاصر التى تقوم بها آنا ديفير سميث ***Anna Deavere Smith*** فى إعادة خلقها الفذ للمدن التى تعانى من أزمات، فالعرض الذى قدمته كوشنر عن إمكانية التعايش المبنى على تبادل الحوار، فالتعايش هنا يعتمد على تحويل الكلام (والخطب وخاصة تلك التى تحوى الكلام المنمق الطنان المؤثر) إلى حوار وتحويل الوضوح إلى خيال، والمبدأ الرئيسى لهذه التحويلات هو مخالفة المسرحية للنمط التقليدى فى رسم الشخصيات وتحديها لصور الشخصية المعاصرة المرتبطة بالمكان من المنظور المستقبلى إن أحداث الجزء الأول وهى سلسلة من

الأجزاء المنفصلة هى التى تدفع المتفرجين إلى الاعتقاد الخاطئ أنها مسرحية تراجيدية. وحين بدأت كتابة التاريخ الجديد الذى يهتم بالجسد بدأت العلاقات تنهار تاركه الأجساد ملقاه على مقاعد الحدائق أو هائمة فى متاهات من الضياع والوحدة فى القطب الشمالى، وقد بدأت أعمدة المجتمع الرئيسية فى الانهيار. (كما تتساقط أعمده مسرح برود واى **Broadway** بعد الانتهاء من العرض) دافعه أفراد المجتمع ليهيموا على غير هدى فى ألم يملؤه تاريخ كامل من الإغتراب المتأثر بالحداثة، فهذه هى المسرحية التى يتوقع أن يراها الجميع: صرخة غضب ضد وعد أمريكا الذى لم يتحقق، وهذه هى المسرحية التى كتبها كوشنر فمن الصرخات اليائسة نستطيع أن نتبين مجموعة من الأصوات المتعدده التى ترسم حواراتها إتجاهًا جديداً لهذا الوعد.

إن القوى الهدامة للمبدأ الحوارى الذى يشكل أساس مسرحية "ملائكة فى أمريكا" ظهرت بوضوح لأول مرة فى حديث الحبر اليهودى الذى يتمزق فيه التعارض القديم بين الماضى والحاضر -بين العالم القديم والعالم الحديث- حين يظهر العالم الحديث وهو يحمل بين جنباته ماض آخر أى عالم قديم آخر. إن الهنود الحمر الذين قاموا بتعريف ساره إيرنسون العجوز ***Sarah Ironson*** فى إطار الميثولوچيا الأمريكية الفريدة هم أول الأشباح الذين سكنوا العالم الحديث متحديين خياله الذاتى الجامد المتحجر. أما المتحدث الرسمى بأسم الشخصية المتحجرة فهو لويس الذى تمسك بتعريفه لأمريكا بنفس القوة التى تمسك بها الحبر اليهودى بتعريفه: "لا توجد فى أمريكا آلهة، ولا يوجد أشباح وأرواح ولا ملائكة ولا ماضى روحانى أو عرقى، يوجد فقط سياسة واستخدام الحيل والخدع للمناورة حول المعركة السياسية التى لا مفر منها".

وقد استطاع كوشنر أن يجند خيال مضاد لخيال لويس بأن جعل العديد من شخصياته الرئيسية تنتمى إلى طائفة المورمون الدينية، فأمريكا ليست خالية تمامًا من الخيال الدينى كما يزعم البعض، ففى أمريكا ملاك واحد على أقل تقدير -ذلك الذى

ظهر لجوزيف سميث، مؤسس حركة المورمون الدينية فى شمال نيويورك. فكوشنر يرى هذه الحركة كما يراها هارولد بلووم **Harold Bloom**- جوهر الديانة الأمريكية.

> *"إن طائفة المورمون تقوم على نظرية لاهوتية قادمة من أمريكا دون أدنى شك فكتاب المورمون....يبدو بوضوح كعمل أدبى أمريكى ينتمى إلى القرن التاسع عشر....ويسير على نفس نمط موبى ديك* **Moby Dick** *وهكلبرى فين* **Huckleberry Finn** *فهذه النظرية اللاهوتية تعتبر شكل جديد للتراث الغربى قامت أمريكا بصياغته: "وجود عالم غير مأهول يمكن من خلاله أن نبدع من جديد"* .

وهكذا فإن وجهة النظر التى يتبناها لويس وهى أن أمريكا مكان لا يسكنه الماضى ليست دقيقة تمامًا وذلك لأن الماضى موجود ويمكن تنشيطه من جديد ولكن لا يمكن إعادته، وكما وجد بريور أنه إذا استدعت الحاجة فستعود الأشباح وليس فقط الملائكة إلى أمريكا -هذا إذا كانت الحاجة قوية بالفعل- وقد تم تكريس جزء كبير من "ملائكة فى أمريكا" لتفسير وجود الحاجة الشديدة إلى الخيال الواسع والقدرات الخلاقة. ونحن فى أواخر القرن والألفية. وهناك العديد من الظروف السائدة الأليمة التى تعددها المسرحية ونشعر بوطأتها مثل الطمع والأنانية والفساد السياسى ورهاب التجانس والكوارث البيئية، وهناك أيضًا عدة عوامل فى التحليل الذى يقوم به كوشنر تكمن خلف المشكلات الأكثر شيوعًا وتمثل تحديًا أكبر للعديد منا فهناك على سبيل المثال مشكلة رهاب التجانس التى تأتى تحتها مشكلة نواة الأسرة التقليدية التى توشك على الأنفجار من كثرة الضغوط والمفاسد.

فالملاك الذى يمزق التعارض الموجود بين العالم القديم والعالم الحديث يقوم أيضًا بتمزيق التعارضات الأخرى سواء كانت عرقية أو جنسية أو دينية -تلك التعارضات

التى تقوم عليها نواة الأسرة. وحيث إن الملاك مخلوق غامض الجنس والتراث الدينى (إذا ما تذكرنا جوزيف سميث ***Joseph Smith*** والملاك الذى تصارع معهما يعقوب ***Jacop***) لهذا فإن ولع بريور الدنيوى المتشكك وحاجتنا إلى الإعتراف بوجوده. ولكن المسرحية تحتوى على ثلاثة فصول كاملة لا علاقة لها بهذه الرواية، كما أن بريور يظل على إصراره فى ألا يتعلم من الملاك وإنما يقوم هو نفسه بتعليم الناس درسًا جديداً للبقاء يناقض مايقوم الملاك بتدريسه.

إن رفض كوشنر للنهاية المآساوية المتوقعة للجزء الأول -أى رفضه أن يكون الملاك ملاكًا للموت وتركه لبريور حيًا ليقوم بأداء دوره فى الجزء الثانى كله- جعلت التأريخ الجديد الذى يقوم به بريور أمراً لا يتعلق فقط بالإيمان والمثابرة وإنما يتعلق أيضًا بتصور تراكيب جديدة للتمثيل المسرحى إن الشكل الملحمى الذى يوحى به البناء الممتد للمسرحية (فكثيراً ما شبهت "ملائكة فى أمريكا" ببعض الأعمال الهامة مثل "فاوست" لجوته ***Goethe's*** وبير جينت لإيبسن ***Peer Gynt***) أصبح موضع تساؤل بسبب الانقلاب الذى يقع فى قلب المسرحية. فإن عدم اختتام كوشنر للمسرحية (ولا حياة بريور) بالرغم من توافر كل التأثيرات المسرحية والعوامل النفسية وتهيئتها لهذه النتيجة المشهدية يعنى أنه يطرح جانبًا ويحدد فى ذات الوقت تراث درامى كامل يعبر عن المعانى فحين انشق السقف وهبط الملاك "فى هالة بيضاء لا تنتمى لكوكب الأرض" على جسد بريور المرتعد المريض بالإيدز. كان ذلك استغلالاً لكل الطاقات المسرحية فى عمل نهاية عظيمة، فقام الملاك بالتحدث مسترجعًا تاريخ طويل من الأحداث القدرية وتسامى التجربة الإنسانية وتحولها إلى عالم مقدس تسيطر عليه المعانى الغامضة: "السلام أيها الرسول، لقد بدأت الأعمال العظيمة وجاء الرسول" وتنتهى المسرحية بالانتقام.

أما الجزء الثانى فيجرى فيه تمثيل أحداث الانتقام والتقلب بين العيش فى نهاية الحياة وما بعدها، فبعد أن قام الجزء الثانى المسمى "برسترويكا" ***Perestroika*** بتبديد الذروة الدرامية التى حققها الجزء الأول بعد جهد وعناء، أصبحت مهمته تتلخص فى إعادة خلق عالم من المعانى التى تحطمت. ويقف الجزء الثانى (الذى يستعير عنوانه على سبيل التهكم من عدوه القديم الذى تمت معالجته بالفعل) على حافة المستقبل غير واضح المعالم مثله فى ذلك مثل أمريكا نفسها -ذلك العالم الذى تبددت ثروته وامكانياته، فالتحدى الذى يواجهه لا يهدف إلى إيجاد بناء جديد (بالرغم من الطلب الذى جاء فى المقدمة على لسان آخر البلاشفة الشيوعيين الأحياء وهو "أدنى النظرية") وإنما يهدف إلى اثبات أن الحياة تمضى -ويجب أن تمضى- بدون الأوامر الثابتة أو "النظريات الجميلة".

ويعتبر الجزء الثانى للمسرحية تجربة خارج وداخل الإمكانيات السياسية ولا تتضمن هدم التناقض بين كل من العالم القديم والحديث فقط وإنما تتضمن أيضًا شيئًا أهم ألا وهو الخلاف بين أسس الركود وأسس الحركة، وبالرغم من أن الفكرة الرئيسية للركود مقابل الحركة لم تتضح معالمها إلا مع بريسترويكا (فهناك الأمر الشهير الذى أصدره الملاك "توقف عن الحركة") إلا أنها بدأت قبل ذلك حين قام الحبر اليهودى بربط الهوية الأمريكية بفكرة الرحلة فهو يؤكد أن أولاد وأحفاد المرأة الراحلة سيظلوا موسومين برحلتها ويقول: "ستمضون حياتكم يومًا بيوم تسيرون أميالاً لتعبروا المسافات التى تفصل بين هذا المكان وذاك" ثم يختتم بجملته الشهيرة "هذه الرحلة موجودة بداخلكم".

ومع ذلك لأن فكرة الهوية التى تشكلت حول مبدأ السفر (وهو الفكرة التى تشكل الفكر الأساسى لأشعار المنفى القديمة) قد تحرفت بشكل تهكمى فى مسرحية كوشنر التى لا تهدف إلا لهدم وتفكيك الميثولوجيا الأمريكية بما فى ذلك الأسطورة العظيمة التى لا حدود لها وهنا يتم الربط بين السفر وبين وكيل السفر المصاب بالهلوسة السيد

لايز ***Mr.lies*** فظهوره فى الرؤيا الغارقة فى تأثير عقار الفاليوم المهدئ لهاربر وهى الشخصية النسائية الرئيسية فى المسرحية جعلته يقوم بتحليل آلامها التى تعتبر، كما يؤكد هو، نفس الآلام التى تعانى منها أمريكا "هذا ثمن عدم وجود الجذور، فالمرض مرض الحركة والعلاج الوحيد أن تستمر فى الحركة". ويوضح الجزء الثانى المدى الذى أصبح به هذا المرض كلى الوجود فى الثقافة الحديثة حين قال الملاك لبريور أن الإله نفسه قد أصابه نفس المرض "فحين قام الإله بمحاكاتك كأدنى المخلوقات/بدأ يبحر فى رحلات لا يعرف إلى أين تأخذه".

إن النظرية اللاهوتية الجديدة عن الحركة الدائمة التى تعرضها المسرحية -الدرس الذى تعلمه بريور وعلمه رافضًا توسلات الملاك ليتوقف -قد تم اختبارها فى ضوء مقاييس الجيوباثولوجيا أى تجربة المكان كصراع لاينتهى بين الوطن والمنفى، بين الانتماء والانسلاخ. وإنى أعتقد أن أهم الانجازات التى حققتها "ملائكة فى أمريكا" هى أنها قلبت البناء القائم على التعارض الذى تستند إليه الجيوباثولوجيا ورسمت بدلاً منه نموذجًا موضوعيًا بديلاً. فهو تصور لمكان يجمع بين كل من المحلية والعالمية، السكنى والانحراف، الجذور والطرق فهو تصور من النوع الذى دعا إليه أدوارد كاسى فى نهاية بحثه عن ملامح المكان أو فينو مينولوجيا المكان:"إننا نعيش فى عزلة من نواحى كثيرة -فنحن- تائهون فى المكان والزمان حتى أننا لا مكان لنا فى المكان نفسه -ولكن وجود الرحلات للأماكن المختلفة التى نراها فى الصور ونسمعها فى الروايات تذكرنا أننا لا تنقصنا الموارد حتى لو كنا بعيدين عن مكاننا الأصلى، فعندما نستمد قوتنا من إعادة غرسنا وتعايشنا فى المكان الجديد، نجد أنفسنا مرة أخرى على طريق العودة إلى المكان، فالطريق نفسه وسيلة للشعور المجدد بالمكان وأهميته المتواصلة فى حياتنا وحياة الآخرين. ويمنح هذا الشعور بديل للشعور بالغربة فى المكان، فحين نأخذ طريق المكان مرة أخرى نبدأ فى اكتشاف ثروات عالم المكان من جديد. وفى نهاية هذه الرحلة سنعلم ربما لأول مرة ما الذى تعنيه عودتنا إلى المكان."

ويقوم كوشنر فى مقابل الفكرة المروعة عن الرحلة (والحياة كطريق واقع على عتبة الشعور: تفصل بين الأماكن ولكن لا توجد فيها) بصياغة تخيل مختلف ترجع عذوبته وحلاوته إلى مصدره المدهش وهو سمسار من طائفة المورون الدينية. وتتشارك إلا شابتر ***Ella Chapter*** فى مشهد حماسى مع هانا بيت ***Hannah Pitt*** والدة جو التى قررت أن تبيع منزلها وتنتقل إلى مدينة نيويورك. إن الوجه الفظ الذى ترى هانا من خلاله الأشياء ("مكان قاسى يشبه البحيرة المالحة: خبز جاف، ويحتاج إلى نشاط كثير وذكاء محدود، أى خليط يمكنه أن يهلك أى جسد") يدفع برؤية جميلة للأشياء تخلب اللب تنبع من إلا (ولها نفس الشكل الكاريكاتيرى والصوت الرنان مثل الحبر اليهودى).

> *"هذا هو وطن القديسين والمكان الخاص بالالهة على الأرض كما يقولون واعتقد أنهم على حق ولكن هل هذا يعنى أن الشر لا وجود له هنا؟ بالطبع لا فالشر موجود فى كل مكان والخطيئة موجودة فى كل مكان، ولكن هذا هو ينبوع المياه العذبة فى الصحراء، الزهرة اليانعة فى قلب الصحراء، فأى خطوة يخطوها المؤمن بعيداً عن هنا محفوفة بالمخاطر، فأنا خائف عليك ياهانا لأنك صديقتى وأنصحك أن تبقى هنا فهذا هو الوطن الحقيقى للقديسين".*

لم يقم الملاك وحده بتبجيل تصور إلا فقد شاركهم فى ذلك بريور ولكن باختلاف غاية فى الأهمية. فالوطن الحقيقى للقديسين كما يرى ليس مدينة البحيرة المالحة ولكن العالم نفسه والحياه نفسها، أى المكان الوحيد الذى يعد مكانًا بحق وليس مجرد فكرة أو أمل فى النعيم. وبالرغم من أن عودة بريور لهذا المفهوم عن المكان قد تطلب قيامه برحلة إلى الجنة (كما تطلب من هاربر تصور خيالى عن كمال الأرض) إلا أن المسرحية

تقوم بتقديم هذا المفهوم عن المكان بشكل آخر أيضًا -شكل يغرس جذور الواقعية الجغرافية.

إن أحداث "ملائكة فى أمريكا" تدور فى نيويورك التى تتكون من أجزاء متساوية من الواقع والخيال. وكما أن معظم المشاهد مزدوجة (كما هو الحال بالنسبة للمسرحية) حيث يقع حد ثان فى ذات الوقت، فإن الأماكن الخاصة فى نيويورك -مثل منزل برونكس ***Bronx*** لليهود المسنين والحديقة الرئيسية ومركز زوار طائفة المورمون الدينية وحدائق بروكلين ***Brooklyn*** النباتية والمطاعم الفاخرة وغرف المستشفيات والمقاهى وعيادات الأطباء والشقق- مزدوجة هى أيضًا حيث يدخل فيها عالم خارق للطبيعة من الأشباح والملائكة والأحلام والهلاوس. أما الشخصيات التى تهيم فى ذلك العالم المزدوج، تلك الشخصيات الضائعة المضطربة التى تعبر عن جوانب من شخصياتها وأماكنها الجغرافية جنبًا إلى جنب مع حبها القديم ومخاوفها وميولها، فيجدون أنفسهم أخيراً (بكل من المعنيين اللذين توحى بهما الجملة) فى الحديقة الرئيسية عند النافورة التى قال عنها بريور "أنها مكانه المفضل ليس فقط فى مدينة نيويورك ولكن فى الكون بأسره" (فالعبارة نفسها تدل على أن قائلها هو بريور: فأسلوبها المبالغ فيه يميز أسلوب أداؤه وحميميتها تدل على عدم تكلفه واعتماده على نفسه. وقبل كل شئ الفكرة التى تثبتها: الحاجة لوجود علاقات شخصية بيننا وبين الأماكن).

إن النافورة المتوجة بالملاك بشسدا ***Bethesda*** (فكما يقول بريور "أنا أفضل الملائكة وهم على هيئة تماثيل") تشير إلى معجزة المكان عن طريق تصوير مكان آخر من المعجزات تصويراً نابضًا بالحياة، وتتجمع الشخصيات معًا -الذين يمثلون تجمع اجتماعى شبيه بالمعجزة- ويستكملوا حواراتهم مع بعضهم البعض ومع الجمهور فالتأريخ الجديد الذى ينبع من هذا المكان يعتبر تأريخًا قائمًا على الحوار ويهتم بخصوصية المكان. فهو تأريخ تختلط فيه العديد من الأصوات المختلفة بحيث لا نسمع

فيه صوتًا منفرداً أو صوتًا مهيمنًا ولا يوجد فيه مصدر لروايات أفضل من غيرها- ولا حتى بريور الذى يتحدث من مكان محدد. فكلمات بريور الأخيرة لا تقوم فقط بإنكار الانغلاق (حين يقول "العالم لا يدور إلا للأمام فقط") ولكنها أيضًا تقابل كلمات هاربر الأخيرة المشهورة (التى تخالف مايقوله بريور عن البعد عن المكان والبعد عن الأرض كلها أى "التعلق فى الهواء") كما تقابل الحوار المستمر الذى لا يمكن إيقافه للشخصيات الأخرى.

بالإضافة إلى ذلك المنطق السقيم الذى تعبر عنه الكمات الأخيرة التى يقولها روى كون **Roy Cohn** قبل الموت، الذى يعتبر طلبه لشخص غائب أن "يتوقف" محاكاة لأول مكالمة تليفونية مجنونة مليئة بأوامر موجهة لأشخاص غير مرئية تطلب منهم أن "يوقفوا" الخط. وكما يستطيع أى شخص رأى المسرحية أن يشهد على ذلك فإن الدورة الكوميدية المظلمة لكره كون لوجوده قد أصبحت صوتًا من الأصوات المتعددة فى المسرحية، ففى أمريكا التى نراها حول الملاك فى الحديقة الرئيسية يكفى أن الكلمة الأخيرة ليست لروى كون.

التاريخ يلغى نفسه بنفسه

إن التأثير المميت للأشياء الأخيرة يسيطر على مسرحية سوزان لورى باركس ***Suzan-Lori Parks*** "مسرحية أمريكا" مثلما يسيطر على مسرحية كوشنر. وتقوم هذه المسرحية مثلها فى ذلك مثل مسرحية "ملائكة فى أمريكا" باستخدام أسلوب الازدواج لكى يحطم منطق الكلمات الأخيرة، ولكن فى هذه المسرحية تم استخدامه على نطاق ضيق فى شكل المسرحية التقليدى الذى يتكون من فصلين بدلاً من استخدامه على نطاق واسع فى مسرحيتين كاملتين. ومع ذلك ففى إطار علاقة كل منهما بالأخرى، تعتبر مسرحية باركس غير تقليدية مثل مسرحية جودو **Godot** وهى المسرحية التى تتشارك معها هذه المسرحية فى المناظر الطبيعية. فالفصل الثانى فى

كل من "مسرحية أمريكا" و"ملائكة فى أمريكا" يعتبر امتداداً للچيوباثولوجيات المختلفة الموجودة فى الفصل الأول.

وقد قامت "مسرحية أمريكا" بوضع أمريكا فى مكان مادام يتوق إليه الخيال المسرحى ألا وهو القبر. فأحداث المسرحية كما توضح الإشارات المسرحية تقع فى "ثقب كبير فى منتصف اللامكان" ويتضح بعد قليل أن هذا هو قلب أمريكا المظلم (مكان تشير مناظره الطبيعية إلى ما أطلق عليه هوارد كونستلر ***Howard Kunstler*** "جغرافية اللامكان") فالثقب الكبير، كما علمنا، هو "نسخة مطابقة لثقب التاريخ". أما الأخير وهو مكان واسع يسكنه أبطال أمريكا الأموات فهو يجعلنا نشعر بالرغبة فى أن نتقدم ونسافر غربًا وننتج نفس الصور المضيئة عن عظمة الماضى:

"تستطيع كل يوم أن تنظر من هذا الثقب وترى -آآآآه سمِّه كما شئت وقد ظهر أمريجو فسبوشى ***Amerigo Vespucci*** بنفسه بانتظام، وظهر ماركوس جارفى ***Marcus Garvey***، فرديناند ***Ferdinand*** وإيزابيلا ***Isabella***. مارى كوين ***Mary Queen*** التى يحبها الاسكتلنديين! وطرزان ملك هؤلاء القرود! ويظهر أيضًا واشنطن چفرش هاردينج ***Washington Jefferson Harding*** وميلارد فيلمور ***Millard Fillmore*** وحتى كريستوفر كولمبوس ***Christopher Columbus***. لقد رأوا كل هؤلاء العظماء يستعرضون كل يوم فى التاريخ العظيم كله.

إن التاريخ محدد بطريقة عشوائية -حيث إن تسوية الخلافات يتم عن طريق الأساطير- وذلك يشوه أمريكا بصورة خاصة -التى تمتد حدودها اللا نهائية محملة بالأمل فى تحقيق مشاهد العظمة الأصيلة التى لا تعدولا تحصى. وحيث إنها آلية خاصة لإنتاج الشخصية، لذا فهى تؤكد على عدم الأصالة: "يمكنك أن تنظر من خلال هذا الثقب وترى حياتك بأسرها تمضى، ليس حياتك أنت وإنما حياة شخص آخر من التاريخ يشبهك ولكنه ليس أنت. فأنت تعرف كل المعلومات".

وقد قامت باركس عن طريق تقديم هذا الحيز فى صورة مكان واسع بتكملة نفس وجهة نظر الكُتاب الزنوج أمثال أدريين كندى ***Adrienne Kennedy*** وچورچ وولف ***George Wolfe*** (وهى تصوير أمريكا كمكان يمتلئ بالمرح وكمتحف على التوالى) موحيًا بأن المنطق الزائف الذى يصور قدرة أمريكا على التعبير عن نفسها قد كسر حدوده وخرج من دائرة الأحاديث المحددة ليتناول الثقافة على نطاق واسع. فكما رأينا فى الفصل الثانى يمثل مبدأ المكان الواسع ضياع الطبيعة الذى يعتبر أساس الجيوباثولوجيا. ففى "مسرحية أمريكا" نرى النتائج المترتبة على هذا الضياع بالنسبة لحياة بعض الأفراد.

أما الشخصية الرئيسية فى المسرحية، وهو رجل وجد نفسه متوجًا بتاج العظمة فقط بسبب التشابه الموجود بينه وبين أبراهام لينكولن ***Abraham Lincoln***، فقد خضع لإغراء الرحلة الأمريكية كلها: "وأخيراً ذهب الأقل شهرة غربًا...فى رحلة هامة متحملاً كل الظروف بدون أى صديق فى العالم...وصل إلى هناك وحقق خطته وقدم مطالبه وحاول أن يبدو عظيمًا". إن قيام الأقل شهرة برحلته الأسطورية غربًا يعتبر تمثيلاً للمبدأ الرئيسى للتاريخ الأمريكى ولكن إحدى سمات شخصيته -وهى أنه كان هندى أحمر (وزنجى أيضًا)- جعلته فى صراع مطلق مع مزايا أتباع هذا المبدأ. فحيث أن الأقل شهرة منعزل تمامًا (لأسباب تتعلق بطبقته وسلالته) عن روايات ماضى الإنسان الأبيض، لذا فإن كل الجهود التى بذلها لكى يربط هويته بهوية الرجل العظيم قد ذهبت هباء. "لقد عاش الرجل العظيم فى الماضى كأنه أحد سكان زمان لا يمكن تذكره والأقل شهرة يعيش فى الغرب كأحد سكان الحاضر...محاولاً اتباع خطوات الرجل العظيم رغم أنه يسير خلفه، كل ذلك والرجل الأقل شهرة يحاول اللحاق بالرجل العظيم ويجرى بأقصى سرعة فى الاتجاه الخاطئ". وبالرغم من رفضه لما تتضمنه نقطة التحول التاريخى السخيفة- "ربما كان على الرجل العظيم أن يسير على خطاة"- إلا أن هذا هو

بالضبط الفكر الرئيسى والتحدى الذى تبنى عليه المسرحية: فتلك هى الأسئلة التى تثيرها "مسرحية أمريكا": كيف ومتى يقوم التاريخ الأمريكى بإفساح المجال لضحاياه؟ كيف ومتى تأخذ أمريكا الطريق العكسى لكى ترى نواقصها القديمة؟ ومتى تخرج أمريكا بشكل نهائى من ثقب العنصرية المظلم؟

إن وسيلة الأقل شهرة فى مقاومة كابوس التاريخ الأمريكى هى إعادة تمثيله ليس فقط بنفسه وإنما من أجل الآخرين أيضًا. فحين لم يجد مفراً من إعادة تقديم العظمة على غرار ما قدمه الأب المؤسس المتوفى منذ زمن بعيد، قام ابن الحاضر -أى "الأب اللقيط" كما يطلقون عليه- بإقامة عرض مسرحى يستطيع من خلاله الأمريكيون أن يشاركوا فى حماقات التاريخ الأمريكى القاتلة. فقد بدأ مشهد جانبى يقوم فيه بتمثيل دور لينكولن نفسه فى لحظة موته التى يتجلى فيها الإبداع المسرحى. ففى أثناء جلوسه فى بلكون يماثل بلكون مسرح فورد ومشاهدته لعرض "ابن العم الأمريكى" ***Our American Cousin***، قام بعض الانصار بقتله مرة بعد مرة حيث قاموا أولاً بوضع مبلغ من المال فى رأس تمثال لينكولن ثم اختاروا إحدى البندقيات من المجموعة الموجودة وانتظروا اللحظة المناسبة ثم أطلقوا النار. وجدير بالذكر أن تحركاتهم واحداً تلو الآخر ليقوموا بعملية القتل قد تحولت تدريجيًا عن طريق التكرار إلى مايشبه الطقوس التى تحتفل كما نرى بالعنف الذى يميز التاريخ الأمريكى.

إن هذا العنف موجه ضد الآباء كما هو موجه ضد القادة، وتعتبر هذه الثورة على المجتمع الأبوى الأساس الذى يحيى التاريخ القومى وبتكرار فانتازيا قتل الآباء مرة بعد مرة، وبعودة ثنائى الأب والابن، الأب المؤسس / اللقيط من قمع الأسطورة إلى بحث أعراض الحاضر، أعيد كتابة التاريخ فى صورة مجموعة من صرخات الموت اليائسة. وبعد أن يقوم كل من الأنصار بقتل لينكولن يقفز من البلكون ويصرخ هاتفًا بإحدى تلك العبارات الموجودة فى آخر المسرحية تحت عنوان الكلمات الأخيرة المشهورة"

التى تعبر عن الأيقونات المختلفة للتاريخ الأمريكى مثل: "إلى الطغاه" (چون ويلكس بوث) ***John Wilkes Booth*** و"انتقمنا من الجنوب" (بوث) و"اهدم الخيمة" (چنرال روبرت إى لى) ***General Robert E.Lee*** و"إنه ينتمى الآن إلى المسنين" (إدوين ستانتون وزير الحربية) ***Edwin Stanton*** و"لقد قتلوا الرئيس!" (مارى تود لينكولن) ***Mary Todd Lincoln***. وهكذا فإن طقوس العنف الأمريكى قد تم حياكتها فى نسيج التاريخ عن طريق أجزاء من نصوص تاريخية تجعل مواطنيها أمريكيين. إن الأجزاء التى تتكون من كلمات أخيرة مشهورة -تم تأريخها بعناية فى نهاية المسرحية- وهى تنم عن اهتمام شديد بالتيار المستقبلى الرؤيوى فى الأيديولوجية الأمريكية وقامت باركس فى هذه المسرحية (كما هو الحال فى مسرحيتها السابقة "موت آخر رجل أسود فى العالم كلة") باستخدام أسلوب التهكم فى النهايات.

ومع ذلك فإن أسلوب كتابتها المنفتح يختلف عن أسلوب كتابة كوشنر (الذى يشاركها الشك فى أشهر الروايات الغائية) فبينما استخدم كوشنر خصوصية الموقع كعامل فعّال لمواجهة الرغبة فى نهايات حاسمة، قامت باركس باستخدام التكرار، وبينما يتخيل كوشنر تاريخًا مستقبليًا يبعثه الجسد ويشعله العلم والرغبة، ترفض باركس مبدأ التأريخ رفضًا باتًا وتنسفه من أساسه من خلال تقنية "التكرار والمراجعة": "فالنص المبنى على مبدأ التكرار والمراجعة يختلف تمامًا عن نوعية النصوص التى بطلب منا كتابتها".

إن إنكار باركس للتاريخ يأتى على مستوى اللغة أى إدراك أن التاريخ دائمًا معرض للمراجعة لأنه موجود فى صورة لغة، فمعانى التاريخ تدور مثل لوسى ***Lucy*** -الشخصية الرئيسية فى الفصل الثانى. فتكرار أى جزء من الأجزاء النصيّة المميزة للتاريخ بعيد صياغة معناها وجوهرها وتأثيرها، وهذا هو مبدأ الأداء التمثيلى الذى يقوض المشروع التاريخى للأقل شهرة (ويجعل الفصل الثانى المتداخل فى الماضى

ضروريًا) فبدلاً من استعادة عظمة الماضى، يقوم التاريخ كعرض مسرحى بالكشف عن أسباب تلك العظمة مصوراً المؤدين فى صورة متخلفين لا يتمسكون بالأصالة ويؤدون ادواراً تافهة فى دراما العظمة الأمريكية. ولم يرفض أن يقوم بهذا الجزء الصغير. المحدد له فى النص سوى واحد من السفاكين الذى عبر عن رفضه بصرختين تحملان رفضًا مدمراً: "كذب!" و"كذابين!" ومع ذلك فإن إدانة التاريخ الأمريكى عند عرضه على المسرح رغم قوته إلا أنه ينبع من قلب العرض نفسه ويتركه دون أن يصيبه بأى أذى. فكابوس التاريخ الأمريكى لا يمكن التخلص منه من خلال إطار الأداء المسرحى، ويجب علينا أن نجد مكانًا جديداً ونقوم برحلة أخرى.

وفى مقابل العبارة التى تقتبسها "مسرحية أمريكا" من چون لوك ***John locke*** وهى: "فى البداية كان العالم كله أمريكا" يأتى الفصل الثانى فى المسرحية ليجعلنا نرى أين أمريكا وماذا أصبحت فى النهاية، فهى اللامكان الذى لا يمكن التنبؤ به والتيه الذى يرسمه بيكيت ***Beckett*** فى مسرح اللا معقول حيث لا وجود للمعنى. ففى طريق البحث عن شرعية الأب اللقيط، قامت زوجته لوسى ***Lucy*** وابنه برازيل ***Brazil*** بالتجول فى الثقب المظلم الفاسد الذى حاول فيه أن يحاكى العظمة الأمريكية، فهما يجسدان مبدئى الوضوح الذى يتمتع به هؤلاء الذين يواجهون ماضيًا مظلمًا وهم المؤرخ وعالم الآثار فأحدهما يستمع إلى أصداء الماضى والآخر يبحث عن بقاياها وهاهى لوسى تحث ابنها أن يظل "يحفر حتى يعبر شيئًا" مصاحبًا "عمله الكادح" بلعبة جغرافية يتم فيها الازدواج بين الولايات الأمريكية وعواصمها وتنتهى اللعبة بنبراسكا ***Ne-braska*** وعاصمتها لينكولن.

إن هذا المثال المحدد عن وضع التاريخ الأمريكى فى حيز معين يتعاشق مع تاريخ هذه الأسرة تحديداً ليكشف عن مبدأ قتل الآباء العنيف الذى يكون الفكرة الرئيسية لكليهما: فالأسم يذكر لوسى بثقل التاريخ الذى حطم زوجها وهى تكرر بعض الكلمات

التى كـان يرددها مكونة نـصًا رثائيًـا جديداً ليـحل محل النص القديم الذى يعبـر عن الرغبة الشديدة فى القـتل نبراسكا *Lincoln* .*Nebraska* لينكولن (اسـتراحة) (لقد مر هذا العام منذ مدة طويلة عندما كان هذا المكان هو عاصمة أمتنا).

> *"إن أباك لا يستطيع أن يخرج هذه القصة من رأسه، رأس السيد لينكولن العظيمة والثقب الذى أحدثته الرصاصة القاتلة وكيف بدأت هذه الرأس العظيمة تدمى والجسد ممدد بطريقة عكسية على هذا السرير والكلمات الأخيرة والأنفاس الأخيرة، وكيف أقامت الأمة الحداد".*

أمـا الجزء الخـفى مـن أسطورة قـتل الآباء فـقد اتضح الآن بصـورة كـاملة وهو الدور الذى تفرضة بالقوة على الأجيال القـادمة، فحداد الأمة التاريخى الذى كانت تقيمه فى الماضى قد أصبح مع مرور الوقت واجبًا تقليديًا فـقد علمنا أن برازيل ***Brazil*** قد تعلم فن الندب على يد والده الحانوتى لأنه كـمـا يقول "يجلب المال" فقد قام الإبن بالتدرب لمدة طويلة على الأفعـال التى تكوِّن "مـانطلق عليـه فى هذه المهنة (لحظة الندب)، وهى تتـضـمن "البكـاء" و"النشـيج" و"العـويل" و "النحيب"، ويعـتبر تحول الندب إلى عـمل يؤدى بمهارة أحد أعراض التـمييز العنصرى الذى جعل من تاريخ الزنوج نوع من النفى الممتـد (كما توضح مسـرحية باركس التى ذكرت سابقًا) فعلى عكس "الجنون" العاطفى الذى استـخدمـه جورج سى وولف فى خاتمة "المتحف الملون" لكى يداوى الجراح الناجمة عن التـمييز العنصرى فـإن الشكل المجازى للندب الذى تسـتخدمه باركس قد ساعدها على مقاومة الحلول الخيـالية. فلم ترفض باركس الأسلوب التقليـدى للتاريخ فى إنتاج المعنى -وهو البحث عن الجذور- فقط وإنما رفضت أيضًا التـصور المستقبلى الذى يتسم بالتـفاؤل الذى قام وولف باستـخدامـه فى الصـورة الأخيرة. فلوسى وبرازيل يعيـشون حاضراً مستـمراً، حاضراً مسرحيًا شديد القسوة يتـم خلقه لحظة بلحظة نظراً لاختلافه عن

الماضى. أما الماضى -فسواء كان أجزاءً من العرض الذى كان لينكولن يشاهده حين أطلق عليه الرصاص أم كان موضوعات عشوائية من تلك التى استقطبها الأقل شهرة من هذه الحادثة -فهو يظهر فى الحاضر الملئ بالمشاكل ولكنه لا يحل محل أى منها، فمعانى الحاضر لا يمكن استخلاصها من الماضى وإنما يجب أن تظهر فى المسافة الموجودة بين الكلمات المشهورة وترديدها فيما بعد.

وتنتهى "مسرحية أمريكا" بتكرار وبإشارة أخيرة (وإن كانت غير مقنعة بعد كل تلك التكرارات) إلى "الكلمات الأخيرة"، أما هذه المسرحية التى تبدو وكأنها لم تنته وإنما خرجت من الدائرة التى نستطيع من خلالها رؤيتها فهى تتركنا فى ذات المكان: فى ثقب الحاضر الهائل (فهو يستأذن حسب الإرشادات المسرحية ولكنه لا يترك خشبة المسرح) فقد بدأنا نتطهر من أكاذيب الأجداد (آباؤنا الخطّائين) الذين تبين أن قصصهم الخيالية كانت تعبر عن زيف فكرة بعدهم عن المكان. فثقب الحاضر الهائل يعبر عن نفسه كوحدة متكاملة جديدة أما الرحلات التى يمكن أن تبدأ من هنا أو أشكال التعايش التى تجعلها غير ضرورية فهى متروكة للخيال وتنتهى جغرافية الدراما الحديثة بنهاية عظيمة.

Bibliography

Abbott, Anthony. *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama.* Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1989.

Abbott, H. Porter. "Reading as Theatre: Defamiliarization in Beckett's Art." *Modern Drama* 34 (1991): 5–22.

Anderson, Kay, and Fay Gale, eds. *Inventing Places: Studies in Cultural Geography.* Melbourne: Longman Cheshire, 1992.

Anderson, Laurie. *United States.* New York: Harper and Row, 1984.

Antoine, André. *Memories of the Théâtre-Libre.* Trans. Marvin A. Carlson. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1964.

Aronson, Arnold. *The History and Theory of Environmental Scenography.* Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double.* Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.

Bablet, D., and J. Jacquot. *Le Lieu théâtrale dans la société moderne.* Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1962.

Baring, Maurice. "On Chekhov and the Russian Theatre." In Emeljanow, *Chekhov*, 78–83.

Barta, Roger. Introduction to Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, 11–12.

Barth, John. "The Literature of Exhaustion." In *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, ed. Malcolm Bradbury, 70–83. Manchester: Manchester University Press, 1977.

Baudrillard, Jean. *America.* Trans. Chris Turner. New York: Verso, 1989.

———. *Selected Writings.* Edited with an introduction by Mark Poster. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988.

———. *Simulations.* Trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.

Beckett, Samuel. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment.* London: J. Calder, 1983.

———. *Waiting for Godot.* New York: Grove Press, 1954.

Bellquist, John Eric. "Rereading *Fröken Julie:* Undercurrents in Strindberg's Naturalist Intent." *Scandinavian Studies* 60 (1988): 1–11.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
Ben-Zvi, Linda. "'Home Sweet Home': Deconstructing the Masculine Myth of the Frontier in Modern American Drama." In *The Frontier Experience and the American Dream*, ed. David Mogen, Mark Busby, and Paul Bryant, 217–25. College Station: Texas A&M University Press, 1989.
———. "Murder She Wrote": The Genesis of Susan Glaspell's *Trifles*." *Theatre Journal* 44 (1992): 141–62.
Berson, Misha, ed. *Between Worlds: Contemporary Asian-American Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1990.
———. "Cabin Fever." *American Theatre* 8, no. 2 (May 1991): 16–23, 71–73.
Bharucha, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge, 1990.
Bigsby, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984
Blau, Herbert. "The American Dream in American Gothic: The Plays of Sam Shepard and Adrienne Kennedy." *Modern Drama* 27 (1984): 520–39.
Bloom, Harold. *The American Religion. The Emergence of the Post-Christian Nation*. New York: Simon and Schuster, 1992.
Bond, Edward. "Us, Our Drama and the National Theatre." *Plays and Players* (October 1978): 8–9.
Brecht, Bertolt. *The Caucasian Chalk Circle*. Trans. Eric Bentley. Revised English version. New York: Grove Press, 1966.
Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Avon, 1968.
Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt*. Boston: Little, Brown, 1964.
Bury, John. "A Designer's Approach: An Interview with John Bury." In Lahr, *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming,"* 27–35.
Calderwood, James L. "*The Master Builder* and the Failure of Symbolic Success." *Modern Drama* 27 (1984): 616–36.
Carlson, Harry C. Introduction to *Strindberg: Five Plays*. Trans. Harry C. Carlson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.
Carlson, Marvin. *Places of Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
Cartwright, Jim *Road*. London: Methuen, 1986.
Casey, Edward. *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
Chan, Jeffrey Paul, Frank Chin, Lawson Irada, and Shawn Wong, eds. *The Big AIIIEEEEE! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*. New York: Meridian, 1991.
Chaudhuri, Una *No Man's Stage: A Semiotic Study of Jean Genet's Major Plays*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1986.
———. "'Who is Godot?' A Semiotic Approach to Meaning Production in Beckett's Play." In *Approaches to Teaching Beckett's Waiting for Godot*, ed Enoch Brater and June Schlueter, 133–40. New York: Modern Language Association, 1991.
Chong, Ping. "Notes for 'Mumblings and Digressions: Some Thoughts on Be-

ing an Artist, Being an American, Being a Witness. . . .'" *Melus* 16, no. 3 (fall 1989–90): 62–67.

———. *Nuit Blanche* In Berson, *Between Worlds*, 1–28.

Churchill, Caryl. *Ice Cream with Hot Fudge*. New York. Samuel French, 1989.

———. *Mad Forest*. London: Nick Hern Books, 1991.

Clifford, James. "Traveling Cultures." In Grossberg, Nelson, and Treichler, *Cultural Studies*, 96–116.

Clum, John. *Acting Gay· Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1992.

Cody, Gabrielle. "David Hwang's *M. Butterfly:* Perpetuating the Misogynist Myth." *Theatre* 20, no. 2 (spring 1989): 24–27.

———. "*Ice Cream·* Caryl Churchill's Meltdown," *Theatre Three* 9 (fall 1990): 58–67.

Cohn, Ruby. *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Deleuze, Gilles. "Nomad Thought." In *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, ed. David B. Allison, 142–49. New York: Delta, 1977.

Demastes, William. *Beyond Naturalism: A New Realism in the American Theatre*. New York: Greenwood Press, 1988.

——— "Spalding Gray's *Swimming to Cambodia* and the Evolution of an Ironic Presence." *Theatre Journal* 41 (1989): 75–94.

Derrida, Jacques. "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation." In *Writing and Difference*, trans. Alan S. Bass. Chicago. University of Chicago Press, 1978.

Dodd, Philip. "Fairy Tales, the Unconscious, and Strindberg's Miss Julie." *Literature and Psychology* 28 (1978): 145–50.

Downs, Brian. Introduction to *Brand*, by Henrik Ibsen. Trans. F. E. Garrett. London: J. P. Dent and Sons, 1961.

Driver, Tom *Romantic Quest and Modern Query. A History of the Modern Theater*. New York: Delacorte Press, 1970.

Durbach, Errol. *"Ibsen the Romantic": Analogues of Paradise in the Late Plays*. Athens: University of Georgia Press, 1982.

Elam, Harry J. Jr. "Signifyin(g) on African-American Theatre: *The Colored Museum* by George Wolfe " *Theatre Journal* 44 (1992): 291–303.

Ellenwood, James Lee *There's No Place Like Home: A Family Lives Together*. New York: Charles Scribners and Sons, 1939.

Emeljanow, Victor, ed. *Chekhov: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1961.

Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht: His Life, His Art, His Times*. New York: Citadel Press, 1967

Ewen, Stuart. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. New York: Basic Books, 1988.

Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Trans. Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington: Indiana University Press, 1992

Fischer-Lichte, Erika, Josephine Riley, and Michael Gissenwehrer, eds. *The*

Dramatic Touch of Difference: Theatre, Ours and Foreign. Tübingen: G. Narr, 1990.

Fisher, Philip *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel.* New York: Oxford University Press, 1985.

Fjelde, Rolf. Introduction to *Ibsen: Four Major Plays.* New York: Signet, 1965.

Fornes, Maria Irene. *Plays.* New York: Performing Arts Journals Publications, 1986.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16 (1986): 22–27.

———. "Questions on Geography." In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977,* ed. Colin Gordon, 63–77. New York: Pantheon Books, 1980.

Fuchs, Elinor. "New York International Festival of the Arts." *Atlanta Art Papers,* September–October 1991, 51.

———. "Theatre as Shopping." *Theatre* 24, no. 1 (1993): 19–30.

Gabbard, Lucina Paquet. *The Dream Structure of Pinter's Plays.* Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1976.

Gale, Stephen, ed. *Critical Essays on Harold Pinter.* Boston: G. K. Hall and Co., 1990.

———, ed. *Harold Pinter: Critical Approaches.* Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1986.

Ganz, Arthur, ed. *Pinter: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972.

Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey.* New York: Oxford University Press, 1988.

Genet, Jean. *The Blacks.* New York: Grove Press, 1960.

Glowacki, Janusz. *Hunting Cockroaches and Other Plays.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990.

Gómez-Peña, Guillermo. "A Binational Performance Pilgrimage." *The Drama Review* 35, no. 3 (fall 1991): 22–45.

———. *Warrior for Gringostroika.* Saint Paul, Minn.: Graywolf Press, 1993.

Gordon, Lois. *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter.* Columbia: University of Missouri Press, 1969.

Gotanda, Philip Kan. *Yankee Dawg You Die.* New York: Dramatists Play Service, 1988.

Graham, Shirley. *I Gotta Home.* In *Black Female Playwrights: An Anthology of Plays before 1950,* ed K. A. Perkins, 225–79. Bloomington: Indiana University Press, 1989

Gray, Spalding. *Terrors of Pleasure: The House, and Sex and Death to the Age 14.* New York: Vintage, 1986.

Greenland, Colin. *The Entropy Exhibition* London: Routledge and Kegan Paul, 1983.

Greenway, John. "Strindberg and Suggestion in *Miss Julie* " *South Atlantic Review* 51, no. 2 (1986): 21–34.

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. *Cultural Studies.* New York. Routledge, 1992.

Grossvogel, David I. *The Blasphemers: The Theatre of Brecht, Ionesco, Beckett and Genet.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1965.

Haakonsen, Daniel. "The Play-within-the-Play in Ibsen's Realistic Drama." In *Contemporary Approaches to Ibsen,* ed. Haakonsen, 2:101–17. Oslo: Universitetsforlaget, 1971.

Hall, Peter. "A Director's Approach: An Interview with Peter Hall." In Lahr, *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming,"* 9–24.

Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization* Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Hebdige, Dick. *Hiding in the Light: On Images and Things.* London: Routledge, 1988.

Henrikson, Aage. "Henrik Ibsen som moralist." *Kritik* 2 (1969): 69–84.

Herron, Ima Honaker. *The Small Town in American Drama.* Dallas: Southern Methodist University Press, 1969.

Heyne, Eric. *Desert, Garden, Margin, Range: Literature on the American Frontier.* New York: Twayne Publishers, 1992.

Hillman, James. *A Blue Fire.* New York: Harper and Row, 1989.

Holmes, Oliver Wendell. "The Stereoscope and the Stereograph " *Atlantic Monthly* June 1859. Reprinted in *Photography: Essays and Images,* ed. Beaumont Newhall, 53–61. New York: Museum of Modern Art, 1980.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation.* Boston: South End Press, 1992.

Houston, Velina Hasu, ed. *The Politics of Life: Four Plays by Asian American Women.* Philadelphia, Penn.: Temple University Press, 1993.

Howe, Tina. *Approaching Zanzibar.* New York: Theatre Communications Group, 1989.

Hudson, Kenneth. *A Social History of Museums.* Atlantic Highlands, N.J.. Humanities Press, 1975.

Hwang, David Henry. *As the Crow Flies.* In Berson, *Between Worlds,* 97–108.

———. *M. Butterfly.* New York: Plume, 1989.

———. Untitled foreword to plays in Berson, *Between Worlds,* 92–94.

Ibsen, Henrik. *Brand.* Trans. F. E. Garrett. London: J. P. Dent and Sons, 1961.

———. *Four Major Plays.* Trans. Rolf Fjelde. New York: Signet, 1965.

Jacobson, Lynn. "Green Theatre: Confessions of an Eco-Reporter." *American Theatre* 8, no. 11 (February 1992): 16–25, 55.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism.* London: Verso, 1991.

Jiři, Vera M. "Pinter's Four Dimensional Home: *The Homecoming,*" *Modern Drama* 17 (1974): 433–42.

Johnston, Brian. "The Metaphoric Structure of *The Wild Duck.*" In *Contemporary Approaches to Ibsen* ed. Daniel Haakonsen, 72–95. Oslo: Universitetsforlaget, 1966

Joseph, S. *New Theatre Forms.* New York· Theatre Arts Books, 1968.

Kaiser, Georg. *From Morn to Midnight.* In *Expressionist Texts,* ed. Mel Gordon. New York: PAJ Publications, 1986.

Kaplan, Caren. "Reconfigurations of Geography and Historical Narrative." *Public Culture* 3, no. 1 (fall 1990) 25–32.

Kaprow, Allan *Assemblages, Environments, and Happenings.* New York: Harry Abrams, 1966.

Keith, Michael, and Steven Pile. *Place and the Politics of Identity*. London: Routledge, 1993.

Kerr, Walter. *God on the Gymnasium Floor*. New York: Simon and Schuster, 1969.

Khatib-Chahidi, J. "Sexual Prohibitions, Shared Space, and Fictive Marriages in Shi'ite Iran." In *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*, ed. S. Arderner, 71–95. New York: St. Martin's Press, 1981.

Kirby, Michael. *Happenings*. New York: Dutton, 1965.

Kohlmaier, Georg, and Barna von Sartory. *Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type*. Trans. John C. Harvey Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.

Kristeva, Julia. "Modern Theater Does Not Take (A) Place." *Sub-stance* 18–19 (1977): 131–34.

Kunstler, James Howard. *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*. New York: Simon and Schuster, 1993.

Kushner, Tony. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Part 1, *Millennium Approaches;* Part 2, *Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 1993–94.

——— Interview by Adam Mars Jones. *Platform Papers*. London: Publications Department of the Royal National Theatre, 1992. 5–15.

Lahr, John, ed. *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming."* New York: Grove Press, 1971.

———. Introduction to Lahr, *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming,"* xi–xix

———. "Pinter and Chekhov: The Bond of Naturalism." In Ganz, *Pinter*, 60–71.

Lamm, Martin. *August Strindberg*. New York: Benjamin Blom, 1971.

Lebowitz, Naomi. *Ibsen and the Great World*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990.

Leed, Eric. *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 2d ed. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

Lotman, Yuri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.

MacCannell, Dean *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*. London: Routledge, 1992.

Machado, Eduardo. *Broken Eggs*. In Osborn, *On New Ground*, 143–89.

Madison, Cathy. "Writing Home: Interviews with Suzan-Lori Parks, Christopher Durang, Eduardo Machado, Ping Chong, and Migdalia Cruz." *American Theatre* 8, no. 7 (1991): 36–42, 138.

Madsen, Borge Gedso. *Strindberg's Naturalistic Theatre: Its Relation to French Naturalism*. Seattle: University of Washington Press, 1962.

Male, Roy R. *Enter Mysterious Stranger: American Cloistral Fiction*. Norman: University of Oklahoma Press, 1979.

Marc, Olivier *Psychology of the House* Trans Jessie Wood. London: Thames and Hudson, 1977

Marranca, Bonnie, and Gautam Dasgupta. *Interculturalism and Performance*. New York. PAJ Publications, 1991.

Martin, Biddy, and Chandra Talpade Mohanty. "Feminist Politics: What's Home

Got to Do with It?" In *Feminist Studies/Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis, 191–212. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

Meinig, D. W. *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, 1979.

Merritt, Susan. *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.

Meyer, Michael. *File on Strindberg*. London: Methuen, 1986.

———. *Ibsen: A Biography*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971.

———. Introduction to *Miss Julie*. In *August Strindberg: Plays One*. London: Methuen, 1964.

———. *Strindberg: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Mies, Maria. *Indian Women and Patriarchy: Conflicts and Dilemmas of Students and Working Women*. New Delhi: Concept, 1980.

Miller, Arthur. *Death of a Salesman*. New York: Penguin, 1977.

Mitchell, Tony. "Caryl Churchill's *Mad Forest:* Polyphonic Representations of Southeastern Europe." *Modern Drama* 36 (1993): 499–511.

Mitchison, Naomi. *The Home and a Changing Civilization*. London: John Lane, The Bodley Head, 1934.

Mogen, David, Mark Busby, and Paul Bryant, eds. *The Frontier Experience and the American Dream*. College Station. Texas A&M University Press, 1989.

Monk, Janice. "Gender in the Landscape: Expressions of Power and Meaning." In *Inventing Places: Studies in Cultural Geography*, ed. Kay Anderson and Fay Gale, 123–38. Melbourne: Longman Cheshire, 1992.

Morris, Meaghan. "At Henry Parkes Motel." *Cultural Studies* 2, no. 1 (1988): 1–47

Morrow, Nancy. *Dreadful Games: The Play of Desire in the Nineteenth-Century Novel*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1988.

Mounier, Jacques, ed. *Exil et litterature*. Grenoble: Ellug, 1986.

Moy, James S. "David Henry Hwang's *M. Butterfly* and Philip Kan Gotanda's *Yankee Dawg You Die:* Repositioning Chinese American Marginality on the American Stage." *Theatre Journal* 42 (1990): 48–56.

———. *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*. Iowa City: University of Iowa Press, 1993.

Murphy, Brenda. *American Realism and American Drama, 1880–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Myers, Stephen Lee. "Farmer Unearthed: He Planted the Corn," *New York Times*, August 15, 1991, B5.

Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Putnam, 1966.

Nadel, Alan. "God's Law and the Wide Screen: *The Ten Commandments* as Cold War 'Epic.'" *Publications of the Modern Language Association of America* 108, no. 3 (1993): 415–30.

Nägele, Rainer. *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity* Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1991.

Nash, Suzanne, ed. *Home and Its Dislocations in Nineteenth-Century France*. Albany: State University of New York Press, 1993.

Nash, Thomas. "Sam Shepard's *Buried Child:* The Ironic Use of Folklore." *Modern Drama* 26 (1983): 486–91.
Nelson, Hugh. "*The Homecoming:* Kith and Kin." In *Modern British Dramatists,* ed. John Russell Brown, 26–42. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968.
Nelson, Steve. "Redecorating the Fourth Wall: Environmental Theatre Today." *Drama Review* 33, no. 3 (1989): 72–94.
Nemirovich-Danchenko, Vladimir. *My Life in the Russian Theatre.* Trans. John Cournos. Boston: Little, Brown, 1936.
Normington, John. "An Actor's Approach: An Interview with John Normington." In Lahr, *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming,"* 137–50.
Oelschangaeger, Max. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1991.
O'Neill, Eugene. *A Long Day's Journey into Night.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1956.
Orr, John. *Tragicomedy and Contemporary Culture.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
Osborn, Elizabeth. *On New Ground: Contemporary Hispanic American Plays.* New York: Theatre Communications Group, 1987.
Overmyer, Eric. *On the Verge.* New York· Broadway Play Publishing, 1986.
Parks, Suzan-Lori. *The America Play. American Theatre* 11 (March 1994): 25–39.
———. *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World. Theater* 21, no. 3 (1990): 81–94.
Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture.* London: Routledge, 1992.
Peter, John. *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Pfefferkorn, Kristin "Searching for Home in O'Neill's America." In *Eugene O'Neill's Century,* ed. Richard F. Moorton Jr., 119–43. New York: Greenwood Press, 1991.
Pinter, Harold. *The Homecoming.* New York: Grove Press, 1965
———. "Writing for Myself" An interview with Richard Findlater. *Twentieth Century* 169 (February 1961): 172–75.
Poliakoff, Stephen. *Coming in to Land.* London: Methuen, 1986.
Pollock, Nancy L. "Women of the Inside: Divisions of Space in Imperial China." *Heresies* 11, no 3 (1981): 34–37.
Poster, Mark. "Words without Things: The Mode of Information." *October* 53 (summer 1990): 63–77
Quigley, Austin *The Modern Stage and Other Worlds.* New York: Methuen, 1985.
Rabe, David. *Streamers.* In *Coming to Terms: American Plays and the Vietnam War,* ed. James Reston Jr. New York: Theatre Communications Group, 1985, 1–66.
Rabillard, Sheila "Destabilizing Plot, Displacing the Status of Narrative: Local Order in the Plays of Pinter and Shepard." *Theatre Journal* 43 (1991)· 41–58
Raleigh, John H. *The Plays of Eugene O'Neill.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.

Richards, Shaun. "'A Question of Location': Theatrical Space and Political Choice in *The Plough and the Stars*." *Theatre Research International* 15, no. 1 (spring 1990): 28–41.

Rivera, José. *The House of Ramon Iglesia*. In Osborn, *On New Ground*, 191–242.

———. *Marisol*. *American Theatre* 10, no. 7/8 (July–August 1993): 29–45.

Robinson, Marc. "Bracing Grace: Wing-Davey's 'Front Foot' Approach to *Mad Forest*," *Village Voice*, 24 December 1991, 127.

Rogoff, Gordon. "Angels in America, Devils in the Wings." *Theatre* 24, no. 2 (1993): 21–29.

Rokem, Freddie. *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov, and Strindberg: Public Forms of Privacy*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1986.

Rosen, Carol. *Theatre of Impasse: Contemporary Drama Set in Confining Institutions*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Said, Edward. "Reflections on Exile." In *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, ed. Russell Fergusson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, and Cornel West, 357–66. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Savran, David. *Communists, Cowboys, and Queers* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Sayre, Henry B. *The Object of Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Scanlan, David. *Family, Drama, and American Dreams*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1978.

Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

———. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books, 1973.

———. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

———. *Public Domain*. New York: Avon Books, 1969.

Schlueter, June. "How to Get into *A Doll's House:* Ibsen's Play as an Introduction to Drama," in *Approaches to Teaching Ibsen's "A Doll's House,"* ed. Yvonne Shafer, 63–68. New York: Modern Language Association of America, 1985

———. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1979.

Seller, Maxine Schwartz. Introduction to *Ethnic Theatre in the United States*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983.

Sgard, Jean. "Conclusions." In Mounier, *Exil et litterature*, 289–99.

Shepard, Sam. *Seven Plays*. New York: Bantam, 1981

Short, John Rennie. *Imagined Country: Environment, Culture, and Society*. London: Routledge, 1991.

Silverstein, Marc. *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 1993.

Smith, Ronn. "Brain Food: An Interview with Adrianne Lobel." *American Theatre* 7, no. 11 (February 1991): 15–20, 54–55.

Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.

Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Literature*. New York· Oxford University Press, 1986.

Solomon, Alisa. "Signifying on the Signifyin': The Plays of Suzan-Lori Parks." *Theater* 21, no. 3 (1990): 81–94.

Sonderstrom, Goran. "Strindberg's Scenographic Ideas." In *Strindberg on Stage,* ed. Donald K Weaver, 33–52. Stockholm: Tryckeri AB Småland, 1983.

Sopher, David E. "The Landscape of Home: Myth, Experience, Social Meaning." In *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays,* ed. D. W. Meinig, 129–49. New York: Oxford University Press, 1979.

Southern, Richard. *The Open Stage and the Modern Theatre in Research and Practice.* London: Faber and Faber, 1953.

Sprinchorn, Evert. Introduction to Strindberg, *Miss Julie,* 199–202.

———. *Strindberg as Dramatist.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1982.

——— "The Zola of the Occult." In *Strindberg and Modern Theatre.* Stockholm: Strindberg Society, 1975.

States, Bert. *Great Reckonings in Little Rooms: An Essay on the Phenomenology of Theatre.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

———. "Pinter's *Homecoming:* The Shock of Nonrecognition." In Ganz, *Pinter,* 147–60.

Stern, Carol Simpson, and Bruce Henderson. *Performance. Texts and Contexts.* New York: Longman, 1993.

Stevens, Andrea. "A Playwright Who Likes to Bang Words Together." *New York Times,* March 6, 1994, C10.

Stone, Lawrence "The English Country Home and the Concept of Privacy 1600–1990." Paper delivered at the conference "Home: A Place in the World." New School for Social Research, New York, October 27, 1990.

Storch, R. F. "Pinter's Happy Families." In Ganz, *Pinter,* 136–46.

Strindberg, August. *Miss Julie.* In *August Strindberg: Selected Plays,* ed. and trans. Evert Sprinchorn. Minneapolis· University of Minnesota Press, 1986.

———. "On Modern Drama and Modern Theatre." In *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco,* ed Toby Cole, 15–22. New York: Hill and Wang, 1963.

———. *Six Plays of Strindberg.* Trans. Elizabeth Sprigge Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1955.

Strunk, Volker. *Harold Pinter: Towards a Poetic of His Plays.* New York: Peter Lang, 1989.

Synge, John Millington. *The Playboy of the Western World* London: Methuen, 1983.

Tagg, John *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

Tanner, Tony. "Everything Running Down." *City of Words. American Fiction 1950–1970* London. Jonathan Cape, 1971.

Templeton, Alice. "*Miss Julie* as 'A Naturalistic Tragedy.'" *Theatre Journal* 42 (1990): 469–80.

Thoreau, Henry David. *The Journal of Henry D. Thoreau.* Vol. 1: 1837–1846. Ed. Bradford Torrey and Francis H. Allen. Boston: Houghton Mifflin, 1906.

Tornqvist, Egil, and Barry Jacobs. *Strindberg's "Miss Julie": A Play and Its Transpositions* Norwich, U.K.: Norvik Press, 1988.

Ubersfeld, Anne. *L'École du spectateur.* Paris: Editions Sociales, 1981.

———. "Le texte dramatique." In *Le Theatre,* ed. Daniel Couty and Alain Rey, 91–106. Paris: Bordas, 1980.

Ward, John. *The Social and Religious Plays of August Strindberg.* London: Athlone Press, 1980.

Wardle, Irving. "The Territorial Struggle." In Lahr, *A Casebook on Harold Pinter's "The Homecoming,"* 37–44.

Watson, J. Wreford. "Image Geography: The Myth of America in the American Scene." *The Advancement of Science* 27 (September 1970): 71–79.

Waxman, Samuel Montefiore. *Antoine and the Théâtre-Libre.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1926.

Wellwarth, George. *The Theatre of Protest and Paradox.* New York: New York University Press, 1971.

Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society.* 2d ed. London: Eyre and Spottiswoode, 1954.

Williams, Raymond. "Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism." In *English Drama: Forms and Development,* ed. Marie Axton and Raymond Williams, 203–23. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie.* New York: Signet, 1987.

Wolfe, George C. *The Colored Museum. American Theatre* 3, no. 11 (February 1977): 1-11 (inserted between pp. 26 and 27).

Worthen, William. *Modern Drama and the Rhetoric of the Theatre.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

Wright, Patrick. *On Living in an Old Country: The National Past and Contemporary Britain.* London: Verso, 1985.

Yep, Laurence. *Pay the Chinaman.* In Berson, *Between Worlds,* 175–96.

Zinman, Toby Silverman. "Sam Shepard and Super-Realism." *Modern Drama* 29 (1986): 423–30.

المحتويات

- المقدمة : سياسات الوطن وشاعرية المنفى ١
- الفصل الأول : المسرحيات والمكان ٢٧
- الفصل الثانى : جغرافية المكان..سياسة الموقع المؤلمة ٧٥
- الفصل الثالث : أمريكا وقيود العودة للوطن ١٢٥
- الفصل الرابع : مكانة اللغة ١٨٥
- الفصل الخامس : وكالات السفر ٢٣١
- الفصل السادس : إذا لم يكن هنا فأين؟ تحدى تعدد الثقافات ٢٨٣
- الخاتمة : أمريكا فى النهاية ٣٣٥
- ببليوجرافيا ٣٦١

رقم الإيداع ١٣٢٧٦/٢٠٠٠
I. S. B. N.
977 - 305 - 242 -7
مطابع المجلس الأعلى للآثار